Зограф

ЧАСОПИС
ЗА СРЕДЊОВЕКОВНУ
УМЕТНОСТ

38



Институт за историју уметности
Филозофски факултет Универзитета у Београду

Београд
2014

Zograf. A Journal of Medieval Art, Number 38, Belgrade 2014
UDK 7 (091) “04–17”, ISSN 0350–1361

CONTENTS

ARTICLES

1–21
Jelena Bogdanović, The rhetoric of architecture in the Byzantine context:
The case study of the Holy Sepulchre

23–29
Branka Vranešević, The iconography of light. A possible interpretation of the decoration of a three nozzle lamp from Viminacium

31–44
Emma Maayan Fanar, Salvific imagery in the Barberini Psalter (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. gr. 285*)

45–58
Ivan Stevović, A hypothesis about the earliest phase of Žiča katholikon

59–76
Sanja Pajić, Presentations of Medical Instruments and Equipment in Serbian Medieval Painting

77–98
Miodrag Marković, Michael Glabas Tarchaneiotes – the *ktetor* of the Treskavac Monastery

99–112
Ioannis Sisiou, Saint George “Μέγας Δούξ” – an icon from the Byzantine Museum of Kastoria

113–121
Valentina Živković, On the trail of a painting bequeathed to St. George’s abbey on the islet near Perast.
The testaments of Nycolaus and Johannes Glauacti (as of 1327 and 1336)

123–142
Marka Tomić Djurić, To picture and to perform:
the image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (I)

143–152
Archimandrite Sylas Koukiaris, The texts of inscriptions in depictions
of the Dormition of the Holy Virgin in Byzantine Art

153–163
Dragan Vojvodić, Stratigraphy of the wall paintings in the main church of the Praskvica monastery

165–201
Xanthi Proestaki, The wall paintings of the sixteenth and seventeenth centuries
at Stemnitsa in the Peloponnese, Greece

203–220
Dragan Vojvodić, *Miloš Živković*, The Deesis row from Piva: A contribution to the study
of the iconostasis and icon painting of the Monastery of Piva

221–231
Katherina Karapli, *Hélène Papastavrou*, Autels portatifs (*Altaria portatilia*) – *Antimensia*.
Courte note

BOOK REVIEWS

233–235
Miodrag Marković, Prvo putovanje svetog Save u Palestinu i njegov značaj za srpsku srednjovekovnu umetnost [The first journey of St Sava to Palestine and its significance for medieval Serbian art], Belgrade 2009 (Danica Popović)

236–239
Μυρτάλης Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η Βλαχέρνα της Άρτας. Τοιχογραφίες, Αθήνα, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, 2009 (Leonela Fundić)

Zograf

A Journal of Medieval Art
Number 38, Belgrade 2014

Published by
The Institute of Art History
Faculty of Philosophy – University of Belgrade
Čika Ljubina 18–20, 11000 Belgrade, Serbia

http://www.f.bg.ac.rs
e-mail: zograf@f.bg.ac.rs
Fax: +381 11 2639-356
Phone: +381 11 2637-124

The rhetoric of architecture in the Byzantine context: The case study of the Holy Sepulchre*

Jelena Bogdanović**

Iowa State University, Ames, USA

UDC 726.82.012(569.441)
72.01(093=14'04)
DOI 10.2298/ZOG1438001B
Оригиналан научни рад

This paper examines the rhetorical capacity of architecture, and in particular, "the rhetoric of architecture" rather than the usually examined "rhetoric about architecture." In this work, the rhetoric of architecture is understood as codified visual and architectural conventions as a series of transpositions that frame specific meanings other than and beyond visible and spatial. Here the proposed "rhetoric of architecture" is also more about its capacity as a "mnemonic tool" and about the "craft of composition" rather than about persuading others or about representation based on exact likeness. This concept is particularly significant in the creation of the sacred. By focusing on the architecture of the critical building of the Holy Sepulchre that enclosed the Tomb Shrine in Jerusalem as described by Patriarch Photios in the ninth and Abbot Daniel in the early twelfth centuries, this paper argues for the recognition of the mnemonic links that the Byzantines may have used not only for remembering the Tomb of Christ, but also for their several reconstructions of the Holy Sepulchre in Jerusalem as well as for embedding the meaning of Jerusalem and New Jerusalem in their churches built elsewhere.

Keywords: rhetoric of architecture, ars memoriae, memory, Holy Sepulchre, shrine, aedicula, Tomb of Christ, Jerusalem, Patriarch Photios, Abbot Daniel, Byzantine architecture, sacred space

Rhetoric, "the formulaic art of persuasive public speaking",[1] was central in Byzantine culture.[2] Rhetorical, descriptive passages – *ekphraseis* – about architecture are closely related to visual expressions and intimately embedded in the reception and memory of architectural works. The rhetorical texts about Byzantine art and architecture have been studied from multiple perspectives. Some studies about "visual rhetoric"[3] examine the relations between text and art, often focusing on epigrams and on the actual inscriptions on art works, including inscriptions on Byzantine architecture as studied by Amy Papalexandrou and Liz James.[4] Leslie Brubaker and Helen Saradi focus on the

* This paper results from a question about the rhetorical capacity of the Holy Sepulchre, which I raised while working on my dissertation done under the direction of Prof. Slobodan Ćurčić (Princeton, 2008). I revisited the question later and several colleagues were essential in helping me articulate its importance for better understanding of Byzantine architecture. Gunnar Swanson reminded me of the concept of memory palaces used by the Jesuits since the sixteenth century; Ron Graziani called my attention to the works by Frances Yates and Mary Carruthers; Punam Madhok, Ivan Drpić, Marina Mihaljević, April Eisman, and Carlton Basmajian carefully read drafts of this paper and gave critical suggestions as how to improve and clarify my arguments. The research was invited for presentation at the Byzantine Studies Conference of 2009 organized by the Florida State University and the John and Mable Ringling Museum of Art, which I was not able to attend. I was invited to present the paper at the panel organized by Robert Ousterhout in the following year at the Conference in Philadelphia, where I received constructive feedback from Derek Krueger, Amy Papalexandrou, Ida Sinkević, Vasileios Marinis, Jelena Trkulja, Mark Johnson, and Carol Krinsky. Many thanks to Miodrag Marković, editor in chief of the journal Zograf and the reviewers for their support of this project. Special thanks are due to Erin Kalish and Joyce Newman, who copy-edited conference abstract and the final version of this paper; to my research assistant at Iowa State University Heidi Reburn, who helped me prepare some of the illustrations for this publication; and to my family Dušan Danilović, Vojislav Bogdanović, Snežana and Bratislav Dragić, and Biljana Danilović. This paper, finished on Easter 2014 is prepared in memory of my mother Selena who passed away in 2009.

** jelenab@iastate.edu

[1] A. Kazhdan, E. M. Jeffreys, A. Cutler, *Rhetoric*, in: *Oxford Dictionary of Byzantium,* ed. A. Kazhdan, III, New York–Oxford 1991, 1788–90, with references. V. also L. Brubaker, *Text and picture in manuscripts: what's rhetoric got to do with it?*, in: *Rhetoric in Byzantium: Papers from the Thirty-Fifth Spring Symposium of Byzantine Studies* (henceforth *Rhetoric in Byzantium*), ed. E. Jeffreys, Aldreshot 2003, 255–272, esp. 257.

[2] V. for example, E. Jeffreys, *Introduction*, in: *Rhetoric in Byzantium*, 1–5. Of the three traditional genres of rhetoric, closely related to three distinctive oratorical occasions and types of audience – the judicial of the law court, the deliberative of popular politics, and the demonstrative (panegyric or epideictic in Greek) of ceremonial occasions – the epideictic, closely related to the *ekphrasis* as a poetic genre prevailed in Byzantine culture. V. also, *Cicero on the Genres of Rhetoric*, translation by J. F. Tinkler, 1995 http://rhetoric.eserver.org/categories/history/classical/genres-of-rhetoric.html accessed April 1, 2014.

[3] On the semiologic approach towards rhetoric of visual arts, v. seminal, R. Barthes, *The Rhetoric of the Image,* in: *Image, Music, Text*, ed. and trans. S. Heath, New York 1977, 32–51. On the insufficiency of iconology and semiotics for studies of Christian images and especially on the power of the religious figure as place v. G. Didi-Huberman, *The Power of the Figure: Exegesis and Visuality in Christian Art*, Umeå 2003, 5–48, esp. 45–46. On visual rhetoric v. also, G. Kress, T. van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, New York 1996; *Defining Visual Rhetorics*, ed. C. Hill, M. Helmers, New York 2004; R. van Bühren, *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption* (Studien zur Kunstgeschichte, vol. 115), Hildesheim–Zürich–New York 1998. On studies of ekphrasis and visual rhetoric in Byzantine culture v. for example, R. Webb, *The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in 'Ekphraseis' of Church Buildings*, DOP 53 (1999) 59–74; idem, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham–England–Burlington, VT 2009; *Rhetoric in Byzantium*, ed. E. Jeffreys, Aldreshot 2003.

[4] V. for example, A. Papalexandrou, *Text in context: eloquent monuments and the Byzantine beholder*, Word and Image 17/3 (2001)

subject matter or *topos* in *ekphratic* texts and their relations to historical realities.[5] Henry Maguire and Brubaker also examine *schema* (form or shape) and format as rhetorical tools used in Byzantine accomplishments.[6] Robin Cormack highlights rhetorical tropes and Byzantine images that convey meanings other than the subject matter depicted within them.[7]

By utilizing architecture as an epistemological means, it is also possible to examine "the rhetoric of architecture" instead of the "rhetoric about architecture." In recognizing the frustrating limitations of established methods of inquiry, such as iconography, iconology, or semiotics in under-theorized studies of the meaning of medieval architecture, such a rhetoric of Byzantine architecture has been already proposed by architectural historians. By expanding upon the seminal work by Richard Krautheimer on the iconography of architecture and the meaning of "copies" in medieval architecture,[8] Robert Ousterhout uses the expression "rhetoric of architecture" by connecting it to the manifold "language" of architecture and the meaning of the architectural form of a Byzantine church. In particular, he focuses on the examples of the Holy Sepulchre in Jerusalem and Constantinopolitan Hagia Sophia and Hagios Polyeuktos to suggest how these very buildings are the *loci* of memory and how they facilitated the overarching meaning of a Byzantine church as an "image" of the Temple.[9] Ousterhout further distinguishes between word-driven or metaphorical and image-driven or symbolic meanings of architecture; the former he associates with the form of a text and the latter with architectural form as the carriers of meaning. Significantly, he also allows for the possibility of overlap between the two rhetorical systems because the Byzantines did not distinguish "verbal" from "visual" memory. Architectural historians have so often likened architecture to language and the process of reading or to images and the process of making two-dimensional arts, thus limiting the ways in which architecture as a distinct discipline can be understood.[10] Therefore, William White has already proposed that studies of meaning of architecture should rather be understood as a series of transpositions "with meaning in each transposition shaped by the logic of the genre or medium in which it is located," and that the multiple transpositions related to the manifold elements that make the work of architecture itself can uncover the many meanings of architecture.[11] In this paper, the rhetoric of architecture is understood as codified visual and architectural conventions that allow one to understand the meaning of architecture as a series of transpositions that often frame specific meanings other than and beyond merely the visible and the spatial.[12] Here the proposed "rhetoric of architecture" is also more about its capacity as a "mnemonic tool" and about the "craft of composition" rather than about the persuading of others or about a representation based on exact likeness, as Mary Carruthers convincingly explained in her book *The Craft of Thought* by focusing on the intertwined relations between literature craft and the techniques of monastic meditation in medieval Western Europe.[13]

Several critical aspects of architecture as a discipline complicate any discussion about the "rhetoric of architecture," which this paper does not claim to be able to or even aim to overcome.[14] First, though architecture and architectural form may lend themselves to stories and are often studied via textual and language analogies, architecture is not necessarily narrative in its essence. Second, though we often understand architecture through images, architecture is not only about representation and images. Third, despite some evidence about education in literature and philosophy, we do not have documented evidence about architectural training in Byzantium.[15] Such

259–283; idem, *Echoes of orality in the monumental inscriptions of Byzantium*, in: *Art and Text in Byzantine Culture* (henceforth *Art and Text in Byzantine Culture*), ed. L. James, Cambridge 2007, 161–187, and L. James, *'And Shall These Mute Stones Speak?' Text as Art*, in: *Art and Text in Byzantine Culture,* 188–206.

5 On the rhetoric of visual arts as a "series of conventions that encapsulated a particular set of meanings and ultimately made any other visual pattern difficult to imagine," Brubaker, *op. cit.*, 255–272, citation on 257. H. Saradi, *The Kallos of the Byzantine City: The Development of a Rhetorical Topos and Historical Reality*, Gesta 34/1 (1995) 37–56.

6 V. for example, H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1994; idem, *Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art*, DOP 28 (1974) 113–140.

7 Jeffreys, *Introduction*, in: *Rhetoric in Byzantium*, 1–5, with further references.

8 R. Krautheimer, *Introduction to an 'Iconography of Medieval Architecture'*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 5 (1942) 1–33, reprinted in: *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art* (1969) 115–150.

9 R. Ousterhout, *New Temples and New Solomons: The Rhetoric of Byzantine Architecture*, in: *The Old Testament in Byzantium*, Washington D.C. 2010, 223–253; idem, *'Sweetly Refreshed in Imagination:' Remembering Jerusalem in Words and Images*, Gesta 48/2 (2009) 153–168.

10 V. for example, D. Kunze, *Architecture as Reading: Virtuality, Secrecy, Monstrosity*, Journal of Architectural Education 41/4 (1988) 28–37.

11 V. W. Whyte, *How Do Buildings Mean? Some Issues of Interpretation in the History of Architecture*, History and Theory 45/2 (May, 2006) 153–177, citation on 155.

12 I essentially transpose Brubaker's definition of rhetoric of art to architecture as a distinct creative mode. In her text *Text and picture in manuscripts*, 255–272, on 257, she defines rhetoric of art as a "series of conventions that encapsulated a particular set of meanings and ultimately made any other visual pattern difficult to imagine."

13 M. Carruthers, *The Craft of Thought*, New York 2008 (Cambridge 1998[1]) 3, 24–29. On the "rhetoric of architecture" as a tool of persuasion intertwined with spiritual and political meanings, in which the building itself often stands as a proof of qualities of the Byzantine Emperor v. also, J. Elsner, *The Rhetoric of Buildings in the De Aedificiis of Procopius*, in: *Art and Text in Byzantine Culture,* 33–57.

14 R. Macrides, P. Magdalino, *The Architecture of Ekphrasis: Construction and Context of Paul the Silentiary's Poem on Hagia Sophia*, Byzantine and Modern Greek Studies 12/1 (1998) 47–82; Webb, *The Aesthetics of Sacred Space*, 59–74.

15 R. Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, Philadelphia 2008, 4 claims that during the so-called transitional period (approximately the seventh-ninth centuries) the training of architects shifted to practical training within the context of a workshop. Similarly, R. Cormack, *Painter's guides, model-books, pattern-books and craftsmen*, in: *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, ed. M. Bacci, Pisa 2007, 11–29 suggests that painters in Byzantium relied mostly on memory rather than on model- or pattern-books. Ch. Bouras, *Nea Moni on Chios: history and architecture*, Athens 1982, 139–145; E. Hajitryphonos, *Presentations and Representations of Architecture in Byzantium: The Thought Behind the Image*, in: *Architecture as Icon*, eds. S. Ćurčić, E. Hajitryphonos, New Haven–London 2010, 113–154, and M. Mihaljević, *Change in Byzantine Architecture: Architects and Builders*, in: *Approaches to Byzantine Architecture and its Decoration*, eds. M. Johnson, R. Ousterhout, A. Papalexandrou, Surrey 2012, 109–115, are among those who call for the reconsideration of Byzantine architectural practices, which were most likely also dependent on architectural models and drawings.

knowledge about architectural training would ultimately shed light not only on conventions used in architectural design but also on their potential role as rhetorical tools. Simultaneously, such knowledge would potentially clarify more precisely who the practitioners of the here proposed "rhetoric of architecture" may have been. That is why this paper examines the possibility of the "rhetoric of architecture" from the perspectives of those who wrote about architecture.

The Greek-speaking Byzantines inherited and practiced ancient rhetorical techniques throughout the middle ages.[16] Rhetorical pedagogy, including the *progymnasmata* teaching texts and their constitutive exercise on the description – *ekphrasis*, were crucial for recollecting, remembering, and visualizing works of architecture, both real and imagined. Jeffreys demonstrates how among critical rhetorical texts stemming from the seminal work by Aristotle, the Byzantines extensively used the text *On Forms* or *On Ideas* (*Peri epideiktikōn*, *Περί ἐπιδεκτικῶν*), which was originally written by the Greek rhetorician Menander of Laodicea-on-Lycos in the late third century and which, among other topics, dealt with the proper forms of praise for countries and cities.[17] Ancient orators also utilized architecture as a mnemonic device.[18] In the medieval construct of memory, which we know today as the *method of loci*, or the mnemonic system based on places, the main concept is that people virtually always have site-related recollections.[19] In this system, physical locations and architectural frameworks contain images and signs that also incorporate related knowledge or experience. To remember, the practitioner would approach the building and walk through it several times, each time in the same order. Real physical locations, but not exclusively visited places, are commonly used in this method; therefore, formulaic and conceptual Byzantine architectural solutions, especially in religious architecture, built across vast spatial horizons in the territories of the medieval Roman Empire spanning more than a millennium (ca. 300–1500), offer themselves for posing important questions about the "rhetoric of architecture" and its practice. Above all, sacred architecture in Byzantium, which is deeply intertwined with object– and body-related practices and actions, is highly performative, a key feature of rhetoric as public presentation.

To propose and examine the existence of the "rhetoric of architecture," which was critical for the creation of sacred space in Byzantine culture, this paper focuses on a seminal building – the Holy Sepulchre in Jerusalem that in medieval times often interchangeably stood for the aedicula Shrine of the Tomb of Christ and the Rotunda Church of the Resurrection which architecturally framed the Tomb as the place of burial and resurrection of Christ. The analysis is heavily based on the Holy Sepulchre in Byzantine memory because archaeological records about Byzantine architectural campaigns and changes to the Holy Sepulchre are non-existent, and thus its historiography and textual and visual descriptions remain major sources for understanding the "Byzantine" Holy Sepulchre. A particular question is whether mnemonic images of the Holy Sepulchre and memory practices may have influenced actual Byzantine re-buildings of the Holy Sepulchre. In order to examine this delicate question, a very brief architectural history of the Holy Sepulchre will be presented first and then juxtaposed with accounts recorded by Photios, the Patriarch of Constantinople (858–867, 877–886) in the ninth century[20] and the pilgrimage account by Russian Abbot Daniel in the early twelfth century.[21]

*

The Holy Sepulchre in Byzantine Memory

Three major historical segments in architectural history of the Holy Sepulchre in Jerusalem frame the memory of this holy site (Fig. 1).[22] The first period includes the fourth-century building of the Golgotha-Anastasis complex, on the traditional sites of the Crucifixion and Christ's burial and resurrection. The second period lasts

[16] E. Jeffreys, *Introduction*, in: *Rhetoric in Byzantium*, 1–5. V. also, J. D. Fleming, *The Very Idea of a 'Progymnasmata'*, Rhetoric Review 22/2 (2003) 105–120; T. Conley, *Byzantine Teaching on Figures and Tropes: An Introduction*, Rhetorica 4/4 (1986) 335–374.

[17] Ibidem; *Menander Rhetor* (henceforth *Menander*), eds. D. A. Russell, N. G. Wilson, Oxford 1981. V. also, *Readings from Classical Rhetoric*, eds. P. P. Matsen, P. B. Rollinson, M. Sousa, Carbondale 1990, 351.

[18] F. A. Yates, *The Art of Memory*, Chicago 1966, 27–49, shows how the ancient Greeks credited poet Simonides of Ceos (ca. 556–468 B.C.) for the invention of *ars memoriae* which was later practiced by Aristotle and Cicero and how a fifth century B.C. poetic fragment known as the *Dialexeis* highlighted reasoning and repetition as critical for memory and outlined its importance "for learning and for life." (citation on 29). Yates analysis of the art of memory in the middle ages, however, focuses exclusively on the western European realm.

[19] In addition to Carruthers, *The Craft of Thought*, v. also M. Carruthers, *The Book of Memory*, Cambridge 1990; *The Medieval Craft of Memory: An anthology of texts and pictures*, eds. M. Carruthers, J. Ziolkowski, Philadelphia 2002; *Rhetoric Beyond Words: Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*, ed. M. Carruthers, Cambridge 2010; J. D. Spence, *The Memory Palace of Matteo Ricci*, New York 1984; R. Kirkbride, *Architecture and Memory. The Renaissance Studioli of Federico da Montefeltro*, New York 2008; R. Sorabji, *Aristotle on Memory*, Chicago 2004 (1972[1]).

[20] Photios, *Question 107 to Amphilochius. About the Tomb of Our Lord Jesus Christ* (henceforth *Photios*), in: *Jerusalem Pilgrims before the Crusades*, ed. J. Wilkinson, Warminster 2002 [1977] 146. Also, in *Egeria. Itinerarium Egeriae. Egeria's travels to the Holy Land* (henceforth *Egeria, Travels*), ed. J. Wilkinson, Warminster 1999 [1981, 1971] 258–259. For the text in Greek v. Ch. A. Papadopoulos,, *Ιστορία της Εκκλησίας Ιεροσολύμων*, Jerusalem 1910, 339–40.

[21] Despite the unsecure identity of Abbot Daniel, no less than seventy-five manuscripts of Daniel's narratives, the earliest preserved manuscript dated to 1475, confirm the importance of his pilgrimage account among the Christian Orthodox; *Pilgrimage of the Russian Abbot Daniel in the Holy Land. Circa 1106–1107* (henceforth *Abbot Daniel*), in: *Palestine Pilgrims Text Society* (henceforth *PPTS*) 4, New York 1971 [1887–1889] vii–xv. For the text in Russian v. *Puteshestvie igumana Danila po svi͡atym mestam*, in: *Skazanii͡a russkogo naroda*, I. P. Sakharov, Sankt-Peterburg 1849, 1–45; *Kniga khozheniĭ. Zapiski russkikh puteshestvenikov XI–XV v.*, ed. N. I. Prokof'ev, Moskva 1984, esp. 32–37, 210–214.

[22] The literature on the history and architecture of the Holy Sepulchre is immense. M. Marković (*Prvo putovanje svetog Save u Palestinu i njegov značaj za srpsku srednjovekovnu umetnost*, Beograd 2009, esp. 28, n. 95 and 188–210, with references) provides excellent historiographical research on the studies of the Holy Sepulchre as well as extremely detailed analysis of the Byzantine participation in the construction of this holy site. Among cirtical books for understanding architectural history of the Holy Sepulchre and written in English language, Marković also singles out those by Ch. Couasnon, *The Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem*, London 1974 and D. Pringle, *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem, A Corpus, vol. III (The City of Jerusalem),* Cambridge 2007, esp. 6–72.

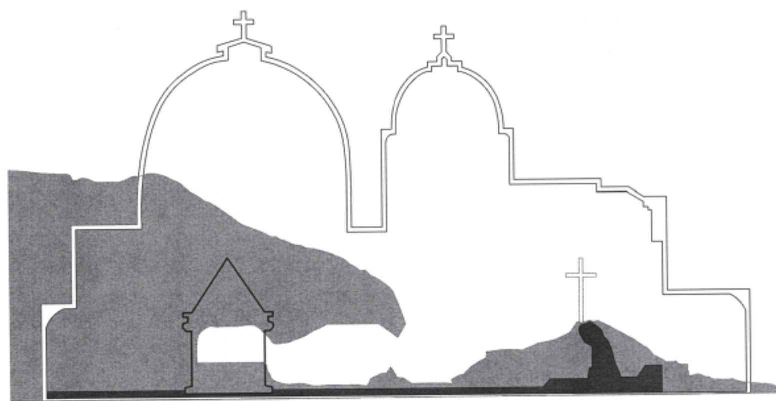


Fig. 1. The Holy Sepulchre and the Shrine Tomb of Christ in Jerusalem, ca. fourth-twelfth century, cross section showing the locations of the living rock of Golgotha upon which Christ was Crucified and the Tomb of Christ, first enclosed by an aedicula in the fourth century; the general outline of the church is from Crusader, twelfth century period and later (drawing: H. Reburn)

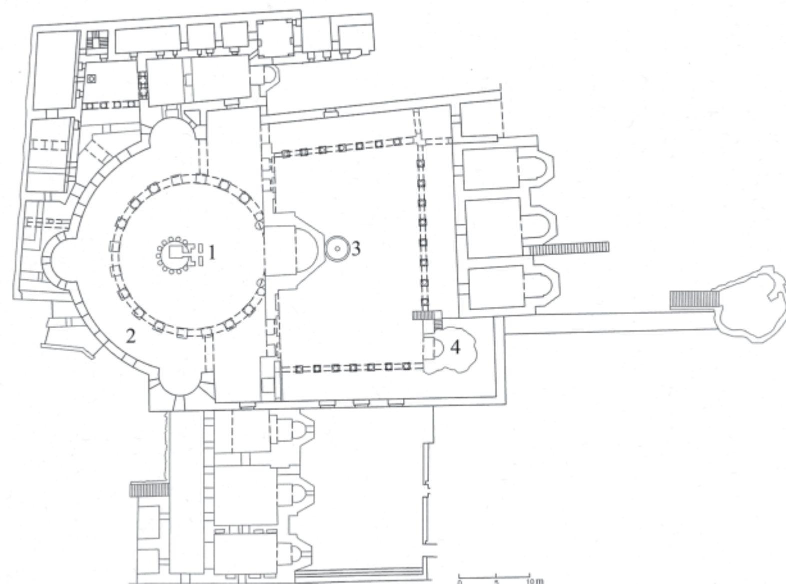


Fig. 2. The Holy Sepluchre and the Shrine Tomb of Christ in Jerusalem, ca. seventh-eleventh century, plan: 1. The Aedicula Shrine – Tomb of Christ 2. Church of the Holy Sepulchre (also known as the Church of Anastasis / Resurection) – Rotunda 3. Omphalos 4. The Rock of Golgotha (drawing: H. Reburn)

from the seventh to the eleventh centuries, when Byzantines rebuilt the site on several occasions (Fig. 2). During this second period, the Golgotha-Anastasis complex suffered from Persian attacks in the seventh century, from earthquakes in the tenth century, and from devastating destruction under the Fatimid Caliph al-Hākim bi-Amr Allah (996–1021) in 1009, when he set the Tomb of Christ on fire.[23] The third period, which overlaps with the reign of the Komnenian emperors, began during the interventions by Crusaders in 1099, when the entire complex was partially rebuilt during several building campaigns. In other words, the still standing church of the Holy Sepulchre – despite being closely interwoven in its Byzantine texture – is essentially a Crusader building; in fact, the Tomb Shrine installation, which is crowned by a canopy on its top, is dated to the latest, nineteenth-century restoration (Fig. 3).[24]

Major Byzantine sources often remain silent about the architecture of the Holy Sepulchre, despite pilgrims' continual visits to the Tomb and the recurring interest of the Byzantines in the holy places. For example, writing after 1148 when the territory of the Holy Land had been long lost to the Byzantines, Byzantine princess Anna Komnene recorded the efforts of simple people, both men and women, who desired to venerate the Holy Sepulchre and visit the holy places.[25] Yet, by the twelfth century, the memory of Jerusalem and the Holy Tomb had seemingly diminished in Constantinople, as if the physical reality of the Holy Sepulchre were detached from the Byzantine imperial and historical realm. For the Byzantine court, as Anna Komnene records, Jerusalem in the mid-twelfth century was "a great city ... built long ago called Jerusalem, now in ruins through the passage of time."[26]

The only known contemporary official Byzantine source that mentions the demolition of the Holy Sepulchre by al-Hakim in 1009 is the Skylitzes' eleventh-century *Synopsis Historiarum* for the years 811–1057. This source was critical for the changes in the architecture of the complex and, therefore, captured the attention of architectural historians; yet thirteenth-century illustrated version of the Skylitzes' manuscript omits the episode.[27] The memory of

[23] In 614, the complex was devastated by the Persians. Shortly after in 626 the complex was rebuilt, presumably without any crucial changes in its architecture, under Modestus, the patriarch of Jerusalem; R. L. Wilken, *Byzantine Palestine: A Christian Holy Land*, Biblical Archaeologist 51/4 (1988) 214–217, 233–237, with reference to Sophronios (Latin Translation: *Expugnationis Hierosolymae A. D. 615: recensiones arabicae*, ed. G. Garitte, I, Louvan 1973). Christian shrines in the complex survived the Arab conquest of 638; J. Patrich, *The Early Church of the Holy Sepulchre in the Light of Excavations and Restoration*, in: *Ancient Churches Revealed*, ed. Y. Tsafrir, Jerusalem 1993, 101–117. The complex suffered from additional destructions and earthquakes in the tenth century, and was almost completely destroyed under the Caliph al-Hākim in 1009; M. Canard, *La destruction de l'Église de la Résurection par le calife Hākim et l'histoire de la descente du feu sacré*, Byzantion 35 (1965) 16–43.

[24] After the fire of 1808, the Tomb was significantly rebuilt for the last time in recent history; M. Biddle, *The Tomb of Christ*, Gloucestershire 1999, 76 sq, with references.

[25] *Annae Comnenae Alexias* (henceforth *Alexiad*), eds. D. R. Reinsch, A. Kambylis, Berlin 2001, X 5.5, 6.6; 7.1; 9.1; 11.7; XIII 9,3; XIV 12.2, 13. A.-M. Talbot attested to twenty-five medieval pilgrimages to Jerusalem by the Byzantines in: eadem, *Byzantine Pilgrimage to the Holy Land from the Eighth to the Fifteenth Centuries*, in: *The Sabaite Heritage in the Orthodox Church from the Fifth Century to the Present*, ed. J. Patrich, Leuven 2001, 97–110. On the continual visits of pilgrims to the Holy Sepulchre v. also: Biddle, *The Tomb of Christ*, 76.

[26] *Alexiad*, VI.6.1.

[27] *Ioannis Scylitzae Synopsis historiarum* (henceforth *Ioannis Scylitzae*), ed. I. Thurn, Berlin–New York 1973, 14 [B. 501–503]. The so-called Madrid Skylitzes, a copied and illustrated Skylitzes' *Synopsis*, lacks about 100 references in comparison to the original compendium, including the lines referring to the Tomb of Christ; V. Tsamakda, *The Illustrated Chronicle of Ionnes Skylitzes in Madrid*, Leiden 2002. In the twelfth century George Kedrenos and John Zonaras mainly copied Skylitzes' account of the negotiations between the Byzantines and the Fatimids after al-Hakim's destruction. Anna Komnene mentioned the Holy Sepulchre, however, not in reference to its destruction or physical appearance, but mostly in reference to the Crusaders who officiated at the church, revealing a Byzantine imperial non-presence on the site. Though Anna Komnene speaks of death of the Latin King Godfrey (ca. 1060–1100), who was buried in the church of the Holy Sepulchre, it

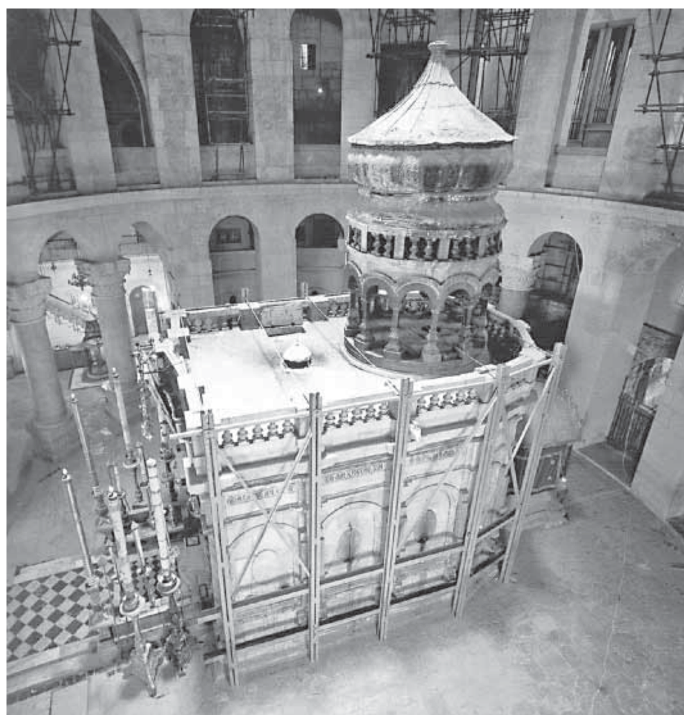


Fig. 3. The Aedicula-Shrine Tomb of Christ within the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem, nineteenth century with twentieth century steel shoring (from: Biddle, The Tomb of Christ, fig. 8)

the event from 1009 vanished quickly in Constantinople and the Byzantine world. Thus, in the eleventh century Michael Psellos, the famous polymath and theologian made no mention of the event in his short chronicle *The Chronographia*, which was written in Constantinople and describes the years 976–1078.[28] The silence of the Byzantine sources about the destruction of the Tomb of Christ may be explained variously, including the result of official censorship related to the unsuccessful Byzantine attempts to re-conquer Jerusalem and the diminished Byzantine imperial presence in the area[29] or perhaps the result of authors following the rhetorical training put forth in Menander's text on the ekphrasis of cities, which proscribed avoiding detailed descriptions of ill-fated cities or concealing the causes for bad changes within them such as "earthquakes, or sacks, plagues, and the like."[30] However, it is another event that seems to have profoundly shaped the collective memory of the Holy Sepulchre in the Byzantine world. Already, in the late ninth century, the miracle of the Holy Fire (Ἅγιον Φῶς) – the miraculous event preceding the Orthodox Easter when light emanates in the Cave of the Holy Sepulchre and forms a column of fire which is used to light the church candles – was attested to in both Arabic and Christian sources.[31] This singular event associated with both the Church of the Holy Sepulchre and the Tomb of Christ prevails among Orthodox believers until present.

Very little is known about actual Byzantine architectural interventions in the Holy Sepulchre. It is undeniable that the architecture of the whole complex changed significantly after al-Hākim's destruction, and never regained its previous size or form. By the 1040s the Holy Sepulchre complex was rebuilt in at least two major reconstruction campaigns.[32] The first phase was local in inspiration and technical achievement, probably initiated by al-Hakim's mother Maria and perhaps supported by the Byzantines during the period 1012–1023. The second phase was more directly Byzantine and imperial in scope and architecture, starting in ca. 1037/1038 and finished either by the time of Michael IV the Paphlagonian (1034–1041) before 1041 or of Emperor Constantine IX Monomachos (1042–1059) in 1048.[33] The Byzantines definitely recon-

seems as if she was unaware of this fact and just mentions his death in Jerusalem. *Georgius Cedrenus. Synopsis historion*, ed. I. Bekker, 1–2, Bonn 1838–39; *Zonaras. Epistome historiarum*, ed. L. Dindorf, 1–6, Leipzig 1867–75; *Alexiad,* XI 8.1.

28 *Michael Psellus. Fourteen Byzantine Rulers. The Chronographia,* ed. E. R. A. Sewter, Baltimore 1966.

29 Byzantine society at the time witnessed its decentralization, a kind of "elite reconstruction," marked by the rise of military aristocracy and new nobility that gained power and wealth due to military conquests. In the light of historical events in which the Byzantines had to face multiple threats at their borders, including the Bulgarian raid on Constantinople, the belated reaction of the Byzantines in the Holy Land can be understood. The Byzantines certainly wanted to regain the Holy Land because we know that Emperors Nichephoros Phokas (963–969) and John I Tzimiskes (969–976) seriously attempted to re-conquer Jerusalem in several campaigns. After Emperor Basil II (976–1025), however, an opportunity for the Byzantines to re-establish their political presence in Jerusalem never occurred again; Canard, *La destruction*, 16–43, with references; B. Krsmanović, *Uspon vojnog plemstva u Vizantiji XI veka*, Beograd 2001, 1–32.

30 *Menander*, 41–43, citation on 53.

31 There is no surviving evidence about the Holy Fire from the time when Emperor Constantine I built the Jerusalem complex, or earlier. Some auxiliary references to the miraculous lighting of Paschal lamps and the light ceremony in Jerusalem in previous periods recorded by Eusebius and the nun Egeria should not be related to the phenomenon of the Holy Fire, which is always associated with the cave within the shrine of the Tomb of Christ; Eusebius, *The History of the Church*, ed. G. A. Williamson, New York 1965, VI. 9, 249–249; *Egeria, Travels*, 90. Some of the earliest dated sources dealing with the relic of the Holy Fire are from the ninth-century writings by monk Bernard and by Arab witnesses. Bernard a Frankish monk on pilgrimage, wrote: "Hoc... dicendum quod Sabbato Sancto, quod est vigilia Paschae, mane officium incipitur in ecclesia: et post peractum officium, Kyrie eleïson canitur, donec veniente angelo lumen in lampadibus accendatur, quae pendent super praedictum sepulcrum: de quo dat patriarcha episcopis et reliquo populo, ut illuminet sibi in suis locis." *Bernardi itinerarium factum in loca sancta anno DCCCLXX*, PL 121, col. 572. Essentially this account describes that on Holy Saturday, at the end of the Vigil of the Easter, after singing Kyrie eleison ("Lord have mercy"), the angel comes and lights the lamps, which are suspended above the Tomb. The Patriarch then passes this light to the bishops and the faithful; v. Th. Wright, *Early Travels in Palestine, Comprising the Narratives of Arculf, Willibald, Bernard, Seawulf, Sigurd, Benjamin of Tudela, Sir John Maundeville, de la Brocquière, and Maundrell*, London 1848, xiv. On contemporary Muslim sources which record essentially the same elements of the rite of the Holy Fire; v. F. E. Peters, *Jerusalem: The Holy City in the Eyes of Chronicles, Visitors, Pilgrims, and Prophets from the Days of Abraham to the Beginning of Modern Times*, Princeton 1985, 262. For a historical overview of the phenomenon of the Holy Fire v. Auxentios of Photiki, Bishop, *The Paschal Fire in Jerusalem: A study of the Rite of the Holy Fire in the Church of the Holy Sepulchre*, Berkeley 1999, ch. 1. On the phenomenon of the Holy Fire and its relation to art v. A. Lidov, *The Holy Fire and the Translations of New Jerusalems: Hierotopical and Art-Historical Aspects*, in: *New Jerusalems*, ed. A. Lidov, Moscow 2006, 58–70 (expanded version of the paper: A. Lidov, *The Holy Fire: Hierotopical and Art-Historical Aspects of the Creation of "New Jerusalems"*, in: *New Jerusalems: Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces*, ed. A. Lidov, Moscow 2009, 293–312).

32 R. Ousterhout, *Rebuilding the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre*, Journal of the Society of Architectural Historians 48 (1989) 66–78.

33 The prevailing scholarly information on the eleventh-century reconstruction of the Holy Sepulchre by the Byzantines comes from Western sources. The date of 1048 was based on Western sources

structed the Rotunda. From the point of view of construction, the rebuilding of both the Tomb and the Rotunda run simultaneously, at least in the initial phases;[34] this may potentially account for the occasional intermingling of their centrally planned architecture in descriptive accounts. Constantine's basilica, however, was never restored. The entire complex became much smaller, with the main entrance to the complex relocated to the south of the courtyard. Again, it seems as if for the Byzantine world, the miracle of the Holy Fire was closely associated with the architectural changes in the complex because, if it had not during previous restorations, the Rotunda, originally a memorial, already functioned as a church in the ninth century (Fig. 2).[35]

Presumably, during each reconstruction of the complex, the Byzantines first restored the major *locus sanctus*, the Holy Sepulchre.[36] Yet, how did the Byzantines accomplish these reconstructions? Because the Byzantines had already lost their imperial presence in the city of Jerusalem in the seventh century and because they most likely didn't keep records on the architectural design of the Holy Sepulchre – as there is no evidence of architectural schools and advanced architectural training – the Byzantine reconstructions were not based on a definite pictorial scheme, but rather on the orderly combination of particular motifs, which the Byzantines built upon their belief system and related memorable imagery. In other words, it can be hypothesized that the mnemonic endurance, which reveals what the Byzantines and we today can and cannot recall about the Holy Sepulchre, was related to the rhetorical endurance of surviving descriptions of the Holy Sepulchre. The building itself functioned as a rhetorical device. At the same time, it is possible to reveal the similar patterns of design between the few surviving textual descriptions and the architectural remains of the Holy Sepulchre.[37]

Patriarch Photios and Abbot Daniel on the Holy Sepulchre: rhetoric and ars memoriae

Among the rare preserved texts about the Holy Sepulchre in Jerusalem that come from Byzantine world, the two surviving texts by Patriarch Photios and Abbot Daniel are of the greatest importance. Due to their extremely detailed accounts, they can be compared and additionally contrasted with some visual and architectural evidence. These two authors – Patriarch Photios in the ninth century and the Russian abbot Daniel more than two centuries later – each wrote about the Church of the Holy Sepulchre, both including distinct discussions about its Shrine of the Tomb of Christ. Photios wrote his epistolary account *About the Tomb of Our Lord Jesus Christ* according to the description of an eye witness and right in the aftermath of the Iconoclastic controversy.[38] His text is not a first-hand account of the Holy Sepulchre and, in addition, is also related to a larger extended theological discussion on the role of testimony of Christ's Incarnation in Flesh, which was a major theological issue of the Iconoclastic controversy. In this context, the Tomb of Christ is the place of the death and the resurrection of Christ and, therefore, invested with complex ontological and corporeal meanings for the Orthodox Christian believers. Daniel, however, visited the Holy Sepulchre not once but several times during his sixteen months as a pilgrim in the Holy Land around 1106, most likely from 1105 to 1107, just before major changes by the Crusaders to the church of the Holy Sepulchre in the mid-twelfth century.[39] Daniel also records that he had a local guide, an elderly monk from St. Sabbas monastery near Jerusalem, who "was well versed in the Scriptures."[40]

Therefore, though concerned with the architecture and place of the Tomb, these two descriptions also borrow images from the contemporary theological, exegetical, and liturgical practices. In contrast to the exuberant rhetorical texts written by contemporary Byzantine authors such as Psellos, Choniates, or Photios himself when he writes about the church of H. Sophia in Constantinople,[41] these texts by Photios and Daniel about the Tomb of Christ are strikingly short and simple. Yet, *brevity* (*syntomia*) and *clarity* (*sapheneia*) are stylistic features probably chosen with purpose.[42] I would suggest that Photios and

---

and early documents of the Latin Kingdom, ultimately rooted in the twelfth-century account (after 1165) of William of Tyre, more than a century after the event; L. J. Hoppe, *The Synagogues and Churches of Ancient Palestine*, Collegeville 1994, 108–109; Ousterhout, *Rebuilding the Temple*, 66–78. The *Synopsis* written by Skylitzes records that Emperor Romanos III Argyros' (1028–1034) rebuilt the Holy Sepulchre. According to the same source, Emperor Michael IV the Paphlagonian (1034–1041) may have eventually finished the reconstruction; *Ioannis Scylitzae*, 14 (B. 501–503). Skylitzes' account is consistent with independent accounts by a Christian Arab observer, Yahya ibn Sa'id of Antioch and by the Persian traveler Nasir-i-Khusrau, who reported the Church of the Holy Sepulchre as completely restored in 1047. The Antiochene traveler also provided the references for the reconstruction of the Holy Sepulchre by two Byzantine Emperors, Romanos III Argyros and Michael IV the Paphlagonian. According to Biddle, *The Tomb of Christ*, 77–78, with further references.

34 The external wall of the Rotunda was largely intact, surviving at some points up to 11 m in height, which enabled its reconstruction on the Constantinian walls; Patrich, *The Early Church of the Holy Sepulchre*, 101–117.

35 *Jerusalem Pilgrims before the Crusades* (henceforth *Jerusalem Pilgrims*), ed. J. Wilkinson, Warminster 2002, 258–259.

36 The Crusaders' emphasis solely on the recovery of a relic of the True Cross in 1099 and elaborate descriptions of the processions in the Church of the Holy Sepulchre underscore that both the Rotunda and the Tomb-shrine of Christ were largely in use by the end of the eleventh century; J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098–1187*, Cambridge–New York 1995, 34 sqq; Biddle, *The Tomb of Christ*, 76f, with references to the primary sources.

37 On the hypothesis that such dynamic concordance of two different types of verbal and spatial ordering of architecture can be detected already in Vitruvius' studies of architecture, v. G. E. Meyers, *Vitruvius and the Origins of Roman Spatial Rhetoric*, Memoirs of the American Academy in Rome 50 (2005) 67–86.

38 *Photios*, 146; *Egeria, Travels*, 258–259; Papadopoulos, *Ιστορία της Εκκλησίας Ιεροσολύμων*, 339–340. V. also Appendix 1. On the role of Photios during the Iconoclastic controversy v. F. Dvornik, *The Patriarch Photius and Iconoclasm*, DOP 7 (1953) 67–98.

39 *Abbot Daniel*, vii–xv, 1–82, 91, and on 73, Daniel highlights how he wrote only about what he personally saw with his own eyes. I thank M. Marković for discussing with me the dates of Abbot Daniel's pilgrimage, which was previously dated between 1106 and 1108, and due to the detailed analysis of the available sources, shifted to the period between 1105 and 1107 by a Russian scholar N. I. Prokof'ev.

40 *Abbot Daniel*, 3.

41 V. for example, Psellus, *The Chronographia*, passim; Nicetas Choniates, *Chronographia*, ed. J. van Dieten, *Nicetae Choniatae historia*, Berlin 1975, passim; G. Downey, *Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*, Transactions and Proceedings of the American Philological Association 47 (1957) 897–918; Maguire, *Truth and Convention,* 113–140.

42 For similar discussion Ch. Roueche, *The Rhetoric of Kekaumenos*, in: *Rhetoric in Byzantium*, 23–37, esp. 32–33.

Daniel use these and other recognizable figures of speech and topoi as rhetorical devices, but at the same time adapt their descriptions of the Holy Sepulchre to a Christian mode of discourse understandable to the majority of medieval people. Hence, their story-telling is both common and specific.[43]

The emotional and psychological charge of these descriptions is critical. The narrators practice self-control by using the *modesty topos* (*modestia*), through which, as Cicero explained early on, "shame provides the care and stable authority."[44] Daniel defines himself as: "unworthy," "the least among the monks," "impatient," and "wicked."[45] Daniel's modesty is powerful because he describes holy places associated with Christ, the One who died to redeem the sins of humankind. Daniel's and Photios' testimonies are further strengthened by the reliability of worthy witnesses: "We have learned from those who have taken the trouble to reside in that blessed place,"[46] says Photos; and "I have described it according to the testimony of the oldest inhabitants who thoroughly knew the holy places,"[47] confirms Daniel. Again, the statements are Christological in mode because Christ's ministry and passion are always attested to by witnesses. Continuing to utilize the *modesty* topos, Daniel further explains how his account of the Holy Land is "in simple words, without literary skill."[48] Ultimately, the seemingly simple language reflects the informed simplicity of the authors, who in their accounts use simple language that is deeply embedded with spatial and rhetorical mnemonic devices.[49]

Photios and Daniel also structure their descriptions of the Tomb of Christ in a strikingly similar way. Each first describes the location of the Holy Sepulchre, then its form, and finally its decorative features. Simultaneously, their descriptions are both "architectural-structural" and rhetorical as they also allow for the exchange of the architecture's representational and experiential aspects with mnemonic locations.[50] Hence, the Tomb is first mapped and site-positioned within the city of Jerusalem. Photios records that the Tomb is "one bowshot away from the ancient Jerusalem."[51] Daniel further specifies its place in relation to other locations in the city and the Church of the Resurrection: "...upon entering the city the Holy of Holies [the Dome of the Rock] is to the right and the Holy Resurrection containing the Holy Sepulchre to the left."[52] In locating the Tomb and extending its importance beyond its physical confines, Photios and Daniel rhetorically use three traditional modes of persuasion: ethos – as a mode of proof; pathos – which is emotionally and emphatically charged; and logos – traditionally reserved for the discussion of order in the cosmos.[53] Photios maps the Tomb with the use of ethos as proof, citing a historical authority to persuade the audience to believe. Thus he writes that "blessed Helena ... enclosed the lifegiving Tomb within the enlarged circuit ... so arranged that it enclosed the lifegiving Tomb as a separate feature in the middle of the Church."[54] Emotionally charged as an example of pathos, the mapping is emphasized by the use of recognizable rhetorical figures of the *pairs* (*synkrisis*) and *opposites* (*antithesis*). Photios juxtaposes "the lifegiving tomb" to "the piles of rubbish and filth,"[55] while Daniel speaks of "an immense joy ... and tears shed" in the holy city of Jerusalem.[56]

The architecture of the Holy Sepulchre provides the site par excellence and the tectonic framework for the placement of images that convey and reiterate the expressive potential and meaning of Holy Sepulchre both within and beyond its physical confines. Thus, Daniel pairs locations, assigns meanings to the specific themes represented in mosaics within the church, and relates them to the centrality of the Tomb of Christ within the round church of the Holy Sepulchre. To emphasize the spatial and temporal centrality of the Tomb as the place testifying to Christ's death and resurrection, Daniel juxtaposes the images of Old Testament prophets, represented high above the galleries "as if alive" with the figure of Christ, the central focus and fulfillment of their prophetic visions.[57] Daniel also connects Old and New Testaments imagery of eternal life – the *Exaltation of Adam* and *Ascension of Christ* – represented high above on the church walls and contrasts them with the *Annunciation* which emphasizes Christ's humanity and human form.[58] Once again, the complex idea of the resurrection is framed by the eponymous church spatially and visually, but also intellectually and emotionally. Similarly, Photios focuses on the Tomb with the central *logos*, the fundamental order of cosmos, here understood in a Christian mode via Incarnational argument: "In fact this Tomb, the source of our immortality, though it is natural rock, has been formed into a tomb by masons."[59] In other words, the rock-cut tomb, similar to Christ himself, is the source and place of salvation.

Photios and Daniel agree about the major architectural form as well as about the conceptual and the spatial (even if not necessarily strictly geometrical)[60] centrality of

---

43 On the relations between common places and "individualness" within these common places, often literally presented by a site, as well as on the importance of these relations to what we today know as "collective memory" v. Carruthers, *The Craft of Thought*, 36–40.

44 V. quotation in: *Cicero on the Genres of Rhetoric*, ed. J. F. Tinkler, 1995 http://rhetoric.eserver.org/categories/history/classical/genres-of-rhetoric.html accessed April 1, 2014. On modesty in Byzantine culture v. also, M. Mullet, *Rhetoric, Theory, and the Imperative of Performance: Byzantium and Now*, in: *Rhetoric in Byzantium*, 151–170, esp. 159.

45 *Abbot Daniel*, 1–3.

46 *Photios*, 146. V. also Appendix 1.

47 *Abbot Daniel*, 13.

48 *Abbot Daniel*, 73.

49 Supra note 19.

50 On the limits of iconographical and iconological approaches and consideration of representation as a mobile, complex process that involves substitution v. also, G. Didi-Huberman, *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, University Park, PA 2004 (translation of 1990 French edition of the book *Devant l'image: Question pose´e aux fin d'une histoire de l'art*).

51 *Photios*, 146. V. also Appendix 1.

52 *Abbot Daniel*, 11. V. also Appendix 2.

53 Ref to use of ethos, pathos and logos as artistic proofs in: *Aristotle. Rhetoric*, ed. J. H. Freese, Cambridge–London 1926, book 1. Chapter 2.

54 *Photios*, 146. V. also Appendix 1.

55 *Ibid.*

56 *Abbot Daniel*, 10; Appendix 2.

57 *Ibid.*, 11.

58 *Ibid.*, 11.

59 *Photios*, 146. V. also Appendix 1.

60 R. Krautheimer, S. Ćurčić, *Early Christian and Byzantine Architecture*, New Haven – London 1986, 60–61 assumes that the Tomb was in the very center of the Anastasis; the possibility that the Tomb was slightly off-centered towards west remains open also in the light of more recent



Fig. 4. Hypothetical reconstruction of the Shrine Tomb of Christ in Jerusalem from its Byzantine period, ca. eleventh century (drawing author after: Biddle, The Tomb of Christ, fig. 66B)

the Tomb in the Rotunda (Figs. 1, 2). The Tomb is separated from the other parts of the Rotunda by an enclosure with gates.[61] The cave-like Tomb chamber made of stone is simple, tiny and intimate, with a burial bench cut in rock. The interior is inclusive, individualized; when visiting the pilgrim physically occupies it. Hence, the interior is measured in minute precision and compared only with the human body. Photios thus uses the rhetorical device of *personification* and describes the entrance to the tomb as a mouth, repeating the expression used by the Evangelists and often reiterated by the pilgrims. For example, Abbot Adamnan of the Monastery of Iona, records the seventh-century account by Arculf, a pilgrim from Gaul, and notes that "we must refer to the difference of names between the Tomb and the Sepulchre; for that round cabin which we have often mentioned, the Evangelists called by another name, the Tomb: they speak of the stone rolled to its mouth, and rolled back from its mouth, when the Lord rose."[62] In the twelfth century, pilgrim John Phocas also speaks of the mouth of the Holy Sepulchre.[63] Moreover, the Byzantines believed that the soul leaves the body at the moment of death through the mouth,[64] thus making another appropriate associative link to the Tomb of Christ as the place of His resurrection. Namely, applying this idea to the architectural appearance of the Tomb, its "entrance," can be seen as a kind of mouth, from which the soul departs in the same way that the resurrected Christ emerges from the Tomb. Obviously Photios did not call the opening of the tomb an "entrance," when he understood it as the exit, the pathway to salvation.

Both Photios and Daniel emphasize the humanistic values of Orthodoxy because the Tomb is defined via its temporal human occupants – both Christ and its visitors – and their bodily, performative actions within the Tomb such as lying, bowing, kissing the bench, standing alone or in a group. These actions inevitably recall pilgrimage rituals and Byzantine church services. Furthermore, both Photios and Daniel topologically and liturgically compare the Tomb with the ambo, which was a piece of liturgical furnishing in the Byzantine church that usually occupied the central position just below the dome and from which public announcements were made.[65] Thus within this intricate network of its corporeality, the architecture of the Tomb becomes an ontological rhetorical device.

The rough and haptic interior of the rock-cut Tomb chamber is then juxtaposed with its opulent and polished marble exterior in both accounts by Photios and Daniel. The columns and roof are crucial architectural elements for visualizing the Tomb shrine, which was often described as a "small house" and in the accounts by Photios and Daniel liturgically associated with the ambo (Figs. 2, 4, Table 1). Both Photios and Daniel are very insistent on columns that define the Tomb shrine and its relation to the Anastasis Rotunda. Photios explains that there are eleven columns all together, five to the north, five to the south, and between these corresponding alignments one centrally placed to the west, and one left at the opening to the Tomb. Daniel, also highlights the centrally planned "circular" form of the Church of Resurrection, which uses "twelve monolithic columns and six pillars" to envelope the Tomb shrine that had embedded on itself another concentric set of twelve marble columns. Even if Photios' description is more likely to be more accurate than Daniel's, it is impossible to determine the exact number of columns that surrounded the Tomb of Christ in the Byzantine period. What matters is that they certainly defined the rounded shape of the shrine and its focal point—the Tomb. Here the most pervasive architectural element, the column, explicitly stands for its ornamental value or in Photios' words "for piety" (*philothemia*, *φιλοτιμία*), thereby losing its strictly architectural-structural role. Jukka Jokilehto in his extremely sophisticated study has already connected the practice of setting up a monument, *a column* (emphasis – author), or a temple to mark the importance of the place and its sanctity for future generations, to biblical reference in Genesis 28:18, "... Jacob ... took the stone he put at his head, set it up as a pillar, and poured

research on Constantinian architecture by C. Howard, *Architecture and the After-Life*, New Haven–London 1991, 115. K. J. Kroetch, *'And You Will Find the Truth Here' A Neglected Seventh-Century Description of the Holy Sepulchre*, Tufts University 2013 (unpublished honors thesis), 21–22 brings forward a valuable account by Armenian pilgrim Hovsēp in the seventh century after the reconstruction of the Holy Sepulchre in 624, which highlights that the Tomb is not in the exact center of the Rotunda. The reconstruction drawing of the Anastasis Rotunda also confirms this geometric off-centeredness of the Tomb.

61 Egeria also described the Cave of Anastasis and recorded that the Holy Tomb was in the center of the sanctuary cut in the form of chapel. The "chapel" had the porch surrounded with stone railings symbolizing the division between heaven and earth; *Egeria, Travels*, 173–175.

62 Adamnan, Abbot of Iona. *The Pilgrimage of Arculfus in the Holy Land (About the Year A.D. 670)*, ed, London 1895, 3 (Same in: Arculf, *PPTS* 3, 1897, 6). V. also, J. Bogdanović, *Canopies: The Framing of Sacred Space in the Byzantine Ecclesiastical Tradition*, Princeton 2008, 175 (unpublished doctoral dissertation); Kroetch, *And You Will Find the Truth Here*, 73.

63 Phocas, J., *The Pilgrimage of Johannes Phocas*, ed. A. Stewart, *PPTS* 5, London 1897, 19.

64 St. Pelikanides, P. Christou, Ch. Mavropoulou-Tsioumi, S. Kadas, *Οι θησαυροι του Αγιου Όρους, Α. Εικονογραφιμένα χειρόγραφα* I, Athens 1973, 420 with reference to Psalter Dionysiou, *cod. 65*, fol. 11v, ca. 1313, Fig. 121.

65 A. Kazhdan, *A Note on the 'Middle Byzantine' Ambo*, Byzantion 57/2 (1987) 422–426.

oil on top of it," and Genesis 28:22, "And this stone I set as a pillar shall be God's house to me..."[66] Among the Orthodox Christians, the stone set as column from this story of *Jacob's Ladder* is Christ, the foundation stone of the Church (cf. Mt 21:42–44; Mk 12:10; Lk 20:17–18; Acts 4:11; Rom 9:32–33; 1 Cor 3:10–11; 1 Pt 2:4–8), and the oil signifies the human nature of Christ anointed by the Holy Spirit (ca. Mt 1:18; 3:16; Heb 1:19).[67] These biblical references are architecturally incorporated within the Holy Sepulchre in Jerusalem. The human-size columns set on bases enclosing the Tomb shrine were potent mnemonic links, as Photios further explains. They were connected at the top by a cornice on which rested a pointed wooden roof. The chimney-like structure on the roof mentioned by Photios, and possibly related to the miracle of the Holy Fire as witnessed by Daniel in 1106,[68] might have taken the form of an open canopied structure, a "turret (*teremets*) resting on pillars, and terminating in a cupola" as Abbot Daniel narrates. The word *teremets* that Daniel originally used to describe the turret is the Old Slavonic word, which often denoted a pavilion-like, canopied structure, usually any shelter on columns.[69] Visual representations of the Tomb, dating from the eleventh to the sixteenth centuries, like the fourteenth-century drawing of the Holy Sepulchre from the Vatican library, may actually refer to the Holy Sepulchre with a canopied aedicule, which was known in Byzantine times as well (Fig. 5).[70] Most depictions show the Tomb as a two-storied building with a domed canopy over the burial chamber. An open canopy set on columns or possibly on paired columns supposedly replaced and replicated the previous roof of the Tomb chamber. An open canopy served in part as a covering for the burial chamber because the Rotunda during the Byzantine reconstruction probably did not have a fully enclosed dome and also would have been able to accommodate the miracle of the Holy Fire.[71]

When Daniel visited the Tomb, the shrine may already have been altered by the Crusaders.[72] In contrast to other elements related to the Byzantine cultural realm and with which he is obviously familiar, Daniel attributes the sculpture of Christ at the top of the Tomb to the



Fig. 5. The Descent of the Holy Fire, ink drawing, Biblioteka Vaticana, cod. Urb. Lat. 1362, f. 1v, fourteenth century (from: Biddle, The Tomb of Christ, fig. 39)

[66] J. Jokilehto, *History of Architectural Conservation*, London 2002[2], 9.

[67] *The Orthodox Study Bible* (henceforth *Orthodox Bible*), Nashville 2008, 38. V. also, M. Evangelatou, *Ο κίονας ως σύμβολο του Χριστού σε έργα βυζαντινής τέχνης*, Αρχαιολογία και Τέχνες 88 (2003) 52–58, who further examines the theme of the column as a symbol of Christ in Byzantine artworks.

[68] *Abbot Daniel*, 74–78.

[69] G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington 1984, 215; N. N. Voronin, *Zodchestvo severo-vostochnoĭ Rusi XII–XV vekov*, 1–2, Moskva 1961, 254–255. On the word *теремец* (*teremec*), which denoted canopy in both secular and religious architecture: S. Nenadović, *Ilustrovani rečnik izraza u narodnoj arhitekturi*, Beograd 2002, 77–78, 351.

[70] The Tomb of Christ would remain essentially unchanged until it was significantly rebuilt again in 1555 as post-eleventh-century models of the Holy Sepulchre like the one in the church of St. Anna, Augsburg, 1507–8 suggests. Biddle, *The Tomb of Christ*, 100 sqq and fig.31 on 31. On the canopy of the aedicule in the eleventh and early twelfth centuries v. also, Marković, *Prvo putovanje*, 192–193; V. A. Fōskolou, *Απεικονίσεις του Παναγίου Τάφου και οι συμβολικές προεκτάσεις τους κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο*, ΔΧΑΕ 25 (2004) 225–236.

[71] Ousterhout, *Rebuilding the Temple*, 66–78; *Abbot Daniel*, 11–12.

[72] *Abbot Daniel*, 12–13, notes new marble slabs covering the burial bench and a sculpture of Christ. Limited archaeological evidence suggests that the entire ground level of the Holy Sepulchre was made even with the upper part of the burial bench at some point, and a new installation, presumably repeating the physical appearance of the original bench, was set above it; V. C. Corbo, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme: aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato*, I–III, Jerusalem 1981–1982, pl. 4. Leveling the authentic parts of the shrine in order to build new structures was used in medieval times. The ancient law about *violatio sepulcri* was related to the *locus religiosus*, not so much to its physical appearance and to its architectural setting. For example, a similar approach was used during the re-modeling of St. Peter's shrine in Rome in the Constantinian period, when the upper part of the *tropaion* marking the holy tomb made level with the new floor of the Old St. Peter's basilica. The new shrine was placed on top of the original one, while the entire re-arrangement of the "martyrium" zone related to the transept and huge apsidal space was designed for the flow of pilgrims and veneration of the tomb, significantly enlarging but essentially repeating the already established functional scheme from the initial *trapaion* and the open courtyard at the Old necropolis on the Vatican hill; J. Crook, *The Architectural Setting of the Cult of Saints in the Early Christian West, c.300–1200*, Oxford 2000, 80–82; E. Kirschbaum, *The Tombs of St. Peter and St. Paul*, New York 1959, 143–164.



Fig. 6. Icon Canopy, Hamilton Psalter, 78.A.9, fol. 39v, ca. 1300, made in Constantinople, belonged to Queen Charlotte of Jerusalem, Cyprus and Armenia, granddaughter of Theodore Palaeologue, despot of Mystra (from: Byzantium: Faith and Power, ed. H. C. Evans, New York – New Haven 2004, cat. no. 77)

Crusaders. In addition to Daniel's account, the only image of the figure of Christ topping a shrine and associated with Byzantine artistic production known to me is the icon *proskinetarion* from the bilingual, Greek and Latin Hamilton Psalter, the private prayer book of Queen Charlotte of Jerusalem, Cyprus, and Armenia, a granddaughter of Theodore Palaeologos, despot of Mystra.[73] This image shows a canopy-like structure covered by a trellis or net-like fabric and topped with a half-length sculpture of Christ (Fig. 6). This early fourteenth-century image confirms the framing of sacred space which, to judge from Daniel's description of the Holy Sepulchre, seems to have evolved from at least the twelfth century.

A comparative analysis of the physical appearance of the Tomb from the fourth to the eleventh centuries, based on both visual and textual evidence (Fig. 7, Table 1), also suggests the rhetorical and topological endurance of architecture of the Holy Tomb across time. The earliest representations of the Tomb of Christ reveal a chamber centrally placed within the Rotunda. The repetitive motifs are railings, scalloped shell niches, (spiral) columns, a lamp suspended from the top of the tomb, and occasionally hangings suspended from the entrance to the Tomb.[74] The elements that were not mentioned after the seventh century are the seashell hood of the shrine and its curtains. Columns, lamps, the enclosure and the stone rolled from the entrance are recorded consistently. Therefore, the Tomb is specified topologically through specific, but essentially generic, decorative architectural elements such as columns, cornices, lattice work, or lanterns and high-quality materials including marble, silver, and copper, which also defined the Tomb as a recognizable and memorable free-standing and self-contained object.

The temporal aesthetic and emotional responses to the Tomb, which Photios and Daniel capture in their texts and we can assume capture the responses of other pilgrims and believers, are again guided by the rhetorical devices of the *topos* of beauty (*kallos*) and the *topos* of the opposite emotions such as joy and weeping, emphasizing the close relation between the literary *topos* and the material reality as well as site-related, performative participation in the real, physical and transcendental, metaphysical space of the Tomb. Ultimately, Daniel recognizes that seeing is believing, but adds, "thrice are happy those who visited the places without leaving their homes."[75] It is not surprising then that Photios says that the decoration of the Tomb is for piety and connects the ornaments in architecture with contemplation and memory, because the ultimate goal for the preservation of the Holy Sepulchre and its physical reality is the testimony it carries to the ultimate, spiritual truth.[76]

The Tomb and its truth were defined via physical architectural elements, measured by the human body, and charged with aesthetic and emotional responses. This art of memory, which creates links between the visible and the invisible, emphasizes the experiential power of architecture, which is both physical (site-related) and cerebral (intellectual-emotional). The ultimate subject matter for the Byzantines is not the Tomb itself but the human condition, here understood through the Incarnational argument. Daniel's account ends with a *paradox* and a reference to the "Navel of the earth," which is located just outside the memorable Church of the Holy Sepulchre (Fig. 2). The reference to the "Navel of the earth" (*пупъ земный*, *ομφαλός*) comes from the prophetic text of Is 11:11–12[77] and the promise of the salvation that will come in the sign of the cross from the four corners

[73] I. Spartharakis, *The Proskynesis in Byzantine art*, Bulletin Antieke Beschaving 49 (1974) 190–205.

[74] V. for example, Biddle, *The Tomb of Christ*, 21ff; *Egeria, Travels*, 173–175; A. Bonnery, *L'Édicule du Saint-Sépulcre de Narbonne. Recherche sur l'iconographie de l'Anastasis*, Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 22 (1991) 7–41.

[75] *Abbot Daniel*, 82.

[76] Such insistence on the preservation of an object as testimony to an event or idea in order to transmit the memory to coming generations is also noticeable in biblical references (Ex 16:33–34; Dt 10:2–5) as shown by Jokilehto, *History of Architectural Conservation*, 9. On the importance of architecture for the memory of the Holy Sepulchre cf. Marković, *Prvo putovanje*, 279–282, and note 330, with references.

[77] Cf. Is 11:11–12 (11: *And it shall come to pass in that day, that the Lord shall set his hand again the second time to recover the remnant of his people, which shall be left, from Assyria, and from Egypt, and from Pathros, and from Cush, and from Elam, and from Shinar, and from Hamath, and from the islands of the sea.* 12: *And he shall set up an ensign for the nations, and shall assemble the outcasts of Israel, and gather together the dispersed of Judah from the four corners of the earth*).

of the earth, presumably merging in Jerusalem,[78] hence the power of the location of the Anastasis-Resurrection complex to attract pilgrims and believers from all corners of the earth. The Navel is, Daniel further records, "covered by a small building on (the vault of) which Christ is represented in mosaic, with this inscription: 'The sole of My foot serves as the measure for the heaven and [My hand] for the earth.' "[79] The inscription derives from Is 66:1: "Thus saith the Lord, The heaven is my throne, and the earth is my footstool: where is the house that ye build unto me? and where is the place of my rest?" and its typological New Testament reference in Jn 4:20–24,[80] when Jesus refused to answer the question about the place of worship.[81] Instead, this small building and its inscription recall for the question of God Himself –"immaterial and uncircumscribed, [that] has no place,"[82] as explained by John of Damascus in his *Exposition of the Orthodox Faith* in the seventh century. It is critical that John of Damascus, whose writings were crucial for the believers during the middle ages, also emphasized the importance of "mental place where mind is active and mental and incorporeal nature exists."[83] Indeed, for Orthodox Christians, this spatial paradox is partially resolved already in this life by being united with Christ while also awaiting the second coming of Christ, which will be combined with the creation of new heavens and a new earth and Jerusalem filled with joy where "[t]he former things will not be remembered, nor will they come to mind."[84]

Instead of a Conclusion: The Building in the Memory and Building from Memory

The mnemonic devices expressed in the Holy Sepulchre as a work of architecture and by its architecture imply deep cultural engagement with revealed truths. Photios himself never visited the place; Daniel was there several times, but their written memories of the Holy Sepulchre are strikingly similar, suggesting not only the pervasive endurance of the memory of the Holy Sepulchre in the Byzantine cultural landscape but also the very possibility that Photios and Daniel practiced the ancient technique of *ars memoriae*. Patriarch Photios by the virtue of his training in rhetoric was most likely familiar with this technique.[85] The composition of his narrative about the Tomb of Christ, which starts with the position of the Tomb in relation to Jerusalem and its association with Empress Helena, then focuses on the specifics of the shrine itself closely intertwined with human references, and ends with the discussion of the elements of the Tomb made "for piety," I would suggest, subtly derives from the Menander's rhetorical treatise on the praises of cities and highlights in this order: the "position" of the city, by its relation to topography or climate; then its architectural specifics, such as the citadels, and further the city's "origins, actions, and accomplishments," including those made "for piety towards the gods."[86] Upon closer examination, it is evident that Abbot Daniel similarly selected a set of "headings" for his narrative, essentially following Menander's outline. In addition, Amy Papalexandrou has demonstrated how Photios discussed narrative and visual rhetorics as mnemonic devices when discussing the saints and the representation of their associated narratives in the Constantinopolitan church of Hagia Sophia: "These stories are conveyed both by stories and by pictures ... For surely, having somehow through the outpouring and effluence of the optical rays touched and encompassed the object, it too sends the essence of the thing seen on to the mind, letting it be conveyed from there to the memory for the concentration of unfailing knowledge. Has the mind seen? Has it grasped? Has it visualized? Then it has ef-

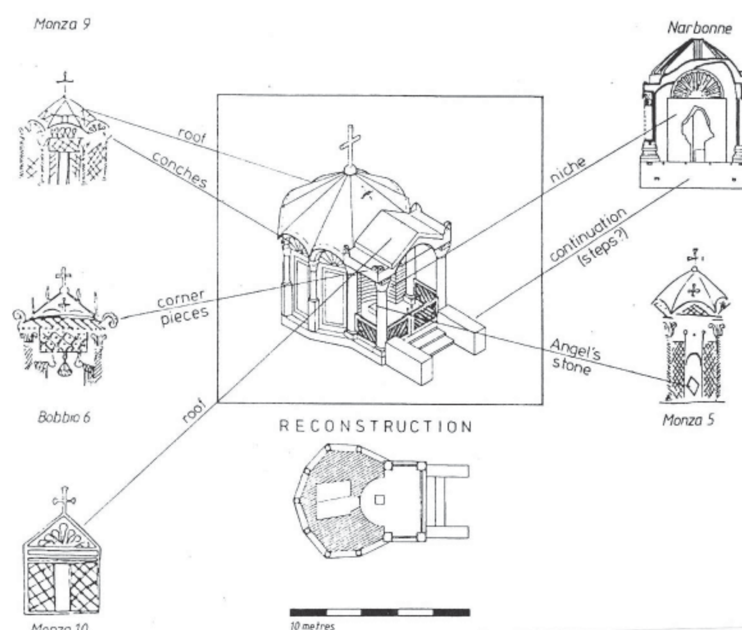


Fig. 7. Reconstruction of the Early Christian Tomb of Christ based on visual evidence (from: Egeria, Travels, fig. 34)

78 Cf. Jn 12:32: *And if I am lifted up from the earth, will draw all peoples to Myself* (*Orthodox Bible*, 1068).

79 *Abbot Daniel*, 14.

80 Jn 4:20: *Our fathers worshiped on this mountain, and you Jews say that in Jerusalem is the place where one ought to worship.* 21: *Jesus said to her, "Woman, believe Me, the hour is coming when you will neither on this mountain, nor in Jerusalem, worship the Father.* 22: *You worship what you do not know; we know what we worship, for salvation is of the Jews.* 23: *But the hour is coming, and now is, when the true worshipers will worship the Father in spirit and truth; for the Father is seeking such to worship Him.* 24: *God is Spirit, and those who worship Him must worship in spirit and truth."* 25: *The woman said to Him, "I know that Messiah is coming" (who is called Christ). "When He comes, He will tell us all things."* 26: *Jesus said to her, "I who speak to you am He."*

81 V. more in *Orthodox Bible*, 1429.

82 John of Damascus in his *De fide Orthodoxa* I.XIII in the chapter *Concerning the place of God: and that the Deity alone is uncircumscribed* stated that "God, then, being immaterial and uncircumscribed, has no place. For He is His own place, filling all things" and later "[T]hat which is comprehended in place or time or apprehension is circumscribed: while that which is contained by none of these is uncircumscribed. Wherefore the Deity alone is uncircumscribed, being without beginning and without end, and containing all things, and in no wise apprehended." Citations from *John of Damascus. Exposition of the Orthodox Faith*, in: *Nicene and Post Nicene Fathers*, 9: *Hillary of Poitiers, John of Damascus*, ed. P. Schaff, H. Wace, Oxford–New York 1994, 15–16.

83 *John of Damascus. Exposition of the Orthodox Faith*, 15.

84 Cf. Is 65:17–25, quotation from Is 65:17. V. also explanation of and references to this new creation in 2 Cor 5:17 and Rv 21:1–4; *Orthodox Bible*, 1109.

85 On Photios' training in rhetoric v. for example E. Jeffreys, *Rhetoric*, in: *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, eds. E. Jeffreys, J. Haldon, R. Cormack, Oxford 2008, 827–837, esp. 834.

86 *Menander*, 32–75.



Fig. 8. Mother of God, Hosios Loukas near Steiris, Phokis, Greece, tenth century, dome

fortlessly transmitted the forms to the memory."[87] Abbot Daniel's account is in regard to his acquaintance with *ars memoriae* further self-revealing because he actually visited the site.[88] Daniel visited the Holy Sepulchre several times, and each time he visited the same places, thus tracing the very practice of *ars memoriae*, which prescribed that practitioners approach the building and walk through it several times, each time in the same order. His extremely accurate description of the Tomb of Christ, with its painstaking and accurate recording of its measurements, creates the most precise among the surviving medieval reports on the Holy Sepulchre[89] and further confirms the power of *ars memoriae* for memorizing. I would suggest that the obvious combination of this ancient practice of *ars memoriae* with the biblical and medieval liturgical references reinforced each other and highlighted the rhetorical potency of architecture. I would even propose that the craft of rhetoric and the rhetoric of architecture in Byzantine culture reveals that the buildings as remembered in the text and the actual place also helped their perpetual re-creation in both collective and cultural memory and their actual architectural re-construction(s).

The rhetoric of architecture and the memory of the Holy Sepulchre are critical for understanding the rhetorical capacities of architecture because this architectural complex of the Holy Sepulchre, which was of greatest importance for believers, prevailed over all its diachronic and physical transformations and simultaneously set the standards for understanding the architectural concept of sacred space in the Byzantine realm.[90] Hence, even if practitioners of *ars memoriae* – such as the highly intellectual churchmen Patriarch Photios and Abbot Daniel examined here – did not carry out the rhetoric of architecture in its technical capacity nor possess the body of knowledge necessary for actual architectural design and building, their role in spreading mnemonic links that the Byzantines may have used for their architectural accomplishments should not be underestimated.[91] The Byzantines may have used these strong mnemonic links for their actual reconstructions of the Holy Sepulchre in Jerusalem. Despite an observation that "the [Tomb] of modern times is in a far closer continuity with the earliest Cave than has usually been imagined,"[92] (cf. Figs. 1, 3, 4, 5) the actual physical appearance of the Tomb from the Byzantine times remains controversial and any reconstruction hypothetical, but ultimately not critical. Mnemonic images could shape each Byzantine rebuilding of the Holy Sepulchre,[93] but we are reminded that it was never an exact replica of the previous building.[94] Under the Byzantines, the Holy Sepulchre, originally built as a commemorative martyrium functioned as a church, while its Tomb chamber acquired a canopy-like roof to resonate the miracle of the Holy Fire. However, these new architectural elements marked a historical discontinuity in the physical reality of the Holy Sepulchre, while the cognitive value of their novelty that framed the holy place of the Resurrection and localized the holy event of the Holy Fire, which was crucial for the Byzantine collective memory of the Holy Sepulchre, "for – as Carruthers wittingly remarked – we remember best what is unusual."[95]

The generic, pattern-like quality of the architectural form of the Tomb aedicule and its tectonics invested the space with its expressive potentials; therefore, its expressive potentials, rather than its exact physical and visual likeness across time, accounted for its pervasive potency for the "collective" memory of the Holy Sepulchre and its meaning as the promise of salvation and the New Jerusa-

[87] A. Papalexandrou, *The Memory Culture of Byzantium*, in: *A Companion to Byzantium*, ed. L. James, Chichester–Malden 2010, 108–122 with reference to Photius, *Homilies*, XVII, 5 as translated by C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453*, Toronto 1986, 189–190.

[88] Daniel describes what he sees and what he knows, yet he certainly visited the Tomb several times himself. Vivid descriptions as how one day he enters the Holy Sepulchre alone without a guide and bribes the guard to lift the marble cover over the Tomb of Christ, so as to chip a piece of stone and take it as a relic to Russia, as well as references to the historical figures he mentions, corroborates the validity of Daniel's first-hand experience of the Holy Sepulchre; *Abbot Daniel*, 80–82.

[89] V. discussion in: *Abbot Daniel*, 91–108.

[90] I thank I. Drpić for discussing with me the importance of this distinctiveness of the architecture of the Holy Sepulchre in relation to other examples of Byzantine architecture.

[91] On this critical philosophical question whether rhetoric is art in its technical capacity, which the ancient philosophers posed early on with an ambiguous answer and thus highlighting the capacity of rhetoric as a powerful tool to potentially coordinate distinct and discordant disciplines v. also: D. Roochnik, *Is Rhetoric an Art?*, Rhetorica 12/2 (1994) 127–154.

[92] *Egeria, Travels*, 252.

[93] Carruthers also claims that rhetoric as composition and invention may account for the actual building of architectural structures, *Craft of Thought*, 255. V. also R. Bork, *The Geometry of Creation. Architectural Drawing and the Dynamics of Gothic Design*, Farnham 2011, 422 who highlights the methodological continuity of geometric patterns relevant for the development of medieval architectural drawing and Gothic design but is of the opinion that they were independent of elucidating texts and theoretical thinking.

[94] M. Marković, (*Prvo Putovanje*, 279–282) effectively shows how even when Russian Patriarch Nikon (1652–1658) obtained exact plan and measurements of the Holy Sepulchre in Jerusalem, its replica, built in the New Jerusalem monastery near Moscow, was not an exact copy. Rather, the focus of the design of the New Jerusalem monastery katholikon was on the floor plan and spatial concept of the church of the Holy Sepulchre.

[95] Carruthers, *Craft of Thought*, 131.

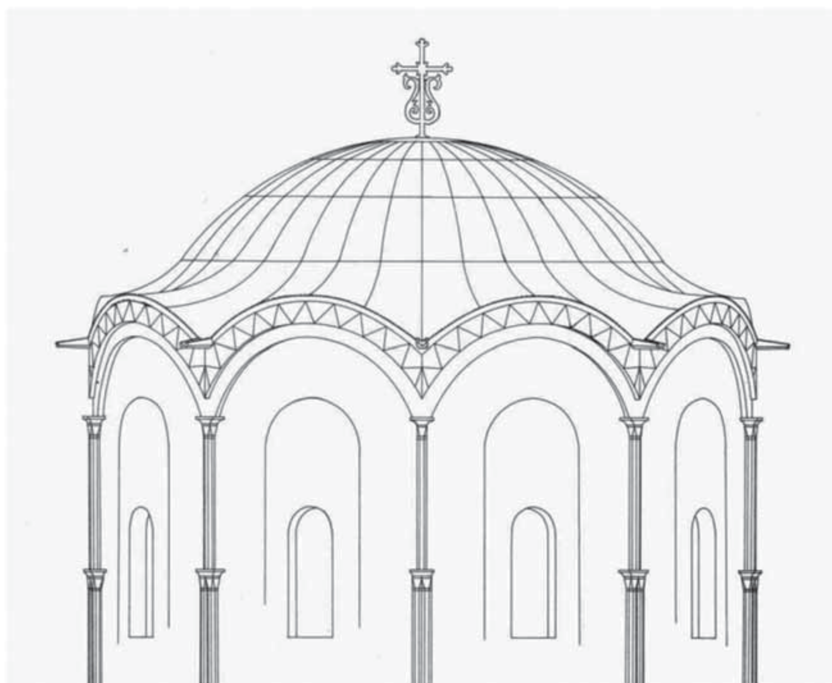


Fig. 9. Nea Moni, Chios, ca. 1050s, dome (from: Bouras, Nea Moni, fig. 89)

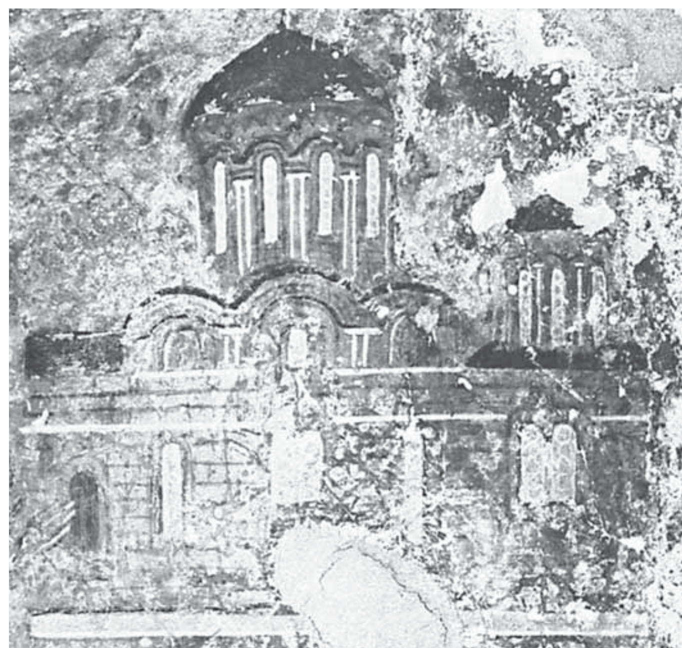


Fig. 10. Panagia Krina, Chios, ca. 1200, dome as shown in the fresco in the church narthex (from: Bouras, Nea Moni, fig. 94)

lem.[96] The dome drums of numerous Byzantine churches include engaged colonnettes, executed of marble or high-quality stone, or, in a later tradition, painted columns at angles, all of which gave the dome the appearance of a canopy reminiscent of the Tomb of Christ and the Holy Sepulchre.[97] While it can be said that, by extension, every Byzantine church materializes the idea of the Heavenly Jerusalem, unique and memorable elements of the Holy Sepulchre in Jerusalem may account for the more specific manifestation of this meaning of selected Byzantine churches. The case in point is the peculiar use of engaged double-colonnettes between arches of the dome drums in several Byzantine churches, which, in my opinion, because of their non-typicality, more directly refer to the memorable image of the Holy Sepulchre. Hence, the dome drum of the tenth-century Church of the Virgin in the monastery of Hosios Loukas monastery features engaged two-tiered marble colonnettes, suggestive of a canopy, as well as, between them, representations of the cross of Golgotha raised on a three-stepped base (Fig. 8), thus invoking the Holy Sepulchre complex. Emperor Constantine IX Monomachos, who may have been responsible for the reconstruction of the Holy Sepulchre in Jerusalem,

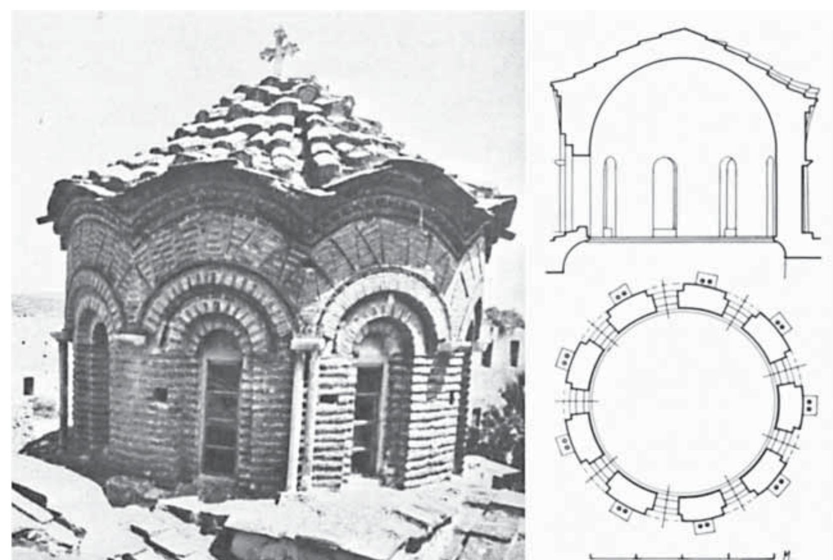


Fig. 11. Hagioi Apostoloi, Pyrgi, Chios, thirteenth century, dome, historical photography and drawing of the section and plan of the dome (from: Bouras, Nea Moni, figs. 91-92)

also built the church of Nea Moni on the island of Chios, where the extensive and unusual use of non-structural columns and paired columns has been already noted by Charalambos Bouras.[98] In this case the unique feature of the paired, "classicizing" columns supporting the dome as sometimes depicted in reference to the Tomb of Christ is comparable to the two-tiered and paired, freestanding marble colonnettes of the dome in Nea Moni (Fig. 9). The two later churches on Chios – Panagia Krina and Haghioi Apostoloi at Pyrgi – built as small-scale replicas of Nea Moni essentially preserved this feature of paired colonnettes (Figs. 10, 11).[99] Although the use of twin-

---

[96] V. also a discussion how generic but highly recognizable forms like a lamp suspended from the top of the Tomb fostered group identity and a sense of sacred presence in: M. Gray, *The pilgrimage as ritual space*, in: *Holy Ground*, eds. A.T. Smith, A. Brookes, Oxford 2001, 91–97.

[97] Bogdanović, *Canopies: The Framing of Sacred Space*, 177–190; Bouras, *Nea Moni*, 106–110, 152; M. Mihaljević, *Constantinopolitan Architecture of the Komnenian Era (1080–1180) and Its Impact in the Balkans*, Princeton 2010, 68–71 (unpublished doctoral dissertation). Double colonnettes at the dome drums, built of the same material as the dome, were in use in Armenian architecture from the ninth century: T. Marutian, *Arkhitekturnye pamiatniki: Zvartnots, Avan, Sobor Aniiskoi Bogomateri*, Erevan 1989, 155f. On the so-called onion-shaped domes in medieval Russian architecture as a reference to the canopy of the Holy Sepulchre v. also A. Lidov, *The Canopy over the Holy Sepulchre: On the Origin of Onion-Shaped Domes*, in: *Jerusalem in Russian Culture*, eds. A. Batalov, A. Lidov, New York–Athens 2006, 171–180.

[98] *Ibid.*, 106–110.

[99] On Byzantine examples of the dome with paired columns more in: Bouras, *Nea Moni*, 109; Mihaljević, *Constantinopolitan Architecture*, 68–71.

colonnettes is not archaeologically attested to in the Holy Sepulchre in Jerusalem, this feature of Roman and Early Christian imperial architecture is also seen in the depiction of the Holy Sepulchre in Jerusalem in the fifth-century Munich ivory and the fourteenth-century drawing of the Holy Sepulchre Shrine from the Vatican library (Figs. 5, 12); therefore, this feature within the Byzantine cultural context points to the architecture and meaning of the Holy Sepulchre. The unusual and anachronistic motive of the engaged paired columns has already been noticed in the context of the Crusaders' architectural interventions in the Holy Sepulchre. Engaged paired columns were repeated in the choir, which was not a common solution for French cathedrals of the period and Jürgen Kruger has suggested that the columns served as markers between the Constantinian and Byzantine buildings.[100] Such a suggestion remains unverifiable, but the intentional use of engaged paired columns as potent symbolic features known from the Hellenistic and Old Testament past, firmly rooted in Jerusalem, are worth mentioning. Moreover, the two columns, or double-knotted columns at the entrance to the sanctuary have been related to the Temple of Solomon in Byzantine art and texts since the late tenth century.[101] Furthermore, by focusing on ornaments as carriers of meaning, or made "for piety" as Photios emphasized, it can be suggested that the Byzantine insistence on the colonnettes surrounding the centrally planned Tomb aedicula in Jerusalem may account to the memorable use of engaged colonnettes for the domes of Byzantine churches. In turn, these churches can be associated with the iconic, three-dimensional image of the Holy Sepulchre with the overarching meaning of the Heavenly Jerusalem as the heavenly realm and the "locus" of the Resurrection and salvation. Hence, the role of ornament as an integral component of Byzantine architecture seems to mirror the role of ornament in rhetorical composition for contemplation and remembrance, gathering literally and symbolically site-related associations into a "place."[102] In that context, ornament as both literary and architectural device is simultaneously an ontological and corporeal tool deeply embodied in the compositional craft of rhetoric, including the rhetoric – the craft – of architecture.

In this complex network of rhetorics, it is crucial that architecture links topography, being, time, and memory.[103] The concept of topology – which focuses both on a literary and a mnemonic understanding and a transcendental thinking of place (*topos*) within larger networks, that include topography and cultural landscapes, and questions how the changes in a given place that occur over time affected the history of that locale – becomes critical for understanding the historical and spatial relevance of the rhetoric of rchitecture in the Byzantine context.[104] It may be said that the self-perpetuating topological replication of recognizable architectural types or patterns is a crucial design principle in Byzantine architecture. In other words, formulaic changes in Byzantine architecture over time induced similar changes, revealing how such diachronic and patterned changes in topographical and cultural landscape affected the *long durée* of Byzantine architecture. Because no two Byzantine churches are the same, even though we identify them as being "Byzantine" so easily, we may speak of the importance of patterns rather than an exact likeness for both Byzantine architecture and its recognition and reception.[105] Simply put, the "typical" Byzantine church is often reduced to a box-like structure with a prominent dome, lavishly decorated with monu-



Fig. 12. The Tomb of Christ and the Ascension of Christ, Munich ivory, ca. fifth century (Inv. Nr. MA 157, Bayerisches Nationalmuseum, Munich)

[100] J. Krüger, *Die Grabeskirche zu Jerusalem: Geschichte, Gestalt, Bedeutung*, Regensburg 2000, 108.

[101] I. Kalavrezou, *The Knotted Column*, Byzantine Studies Conference Abstracts of Papers 4 (1978) 31–32.

[102] On the detachment of ornament and structure in modern architectural discourse v. A.-M. Sankovitch, *Structure/Ornament and the Modern Figuration of Architecture*, Art Bulletin 80/4 (1998) 687–717 and A. Payne, *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism*, New Haven–London 2012.

[103] On similar conclusions based on studies of modern architecture v. J. Pallasmaa, *Space, Place, Memory, and Imagination: The Temporal Dimension of Existential Space*, in: *Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape* (henceforth *Spatial Recall*), ed. M. Treib, Routledge 2009, 16–41 and E. da Costa Meyer, *The place of place in memory*, in: *Spatial Recall*, 176–193.

[104] While the current uses of topology either in mathematics that deals with mathematical understanding of shapes and space and their transformations or in philosophy such as Heideger's topology are rather post-medieval, in each case, topology partakes of the ancient notion of place – either Greek *topos* or Latin *locus*. V., for example, J. Malpas, *Heidegger's Topology. Being, Place, World*, Cambridge, Mass. 2006, 27–37.

[105] Carruthers, *The Craft of Thought*, 26.

mental mosaics or frescoes of religious figurative and narrative images in its interior. In addition, the repetitive formulae of rhetorical texts about architecture and the ancient rhetorical, site-related techniques of *ars memoriae* appear crucial for remembering specific works of Byzantine architecture, both real and imagined.[106] In the case of the Church of the Holy Sepulchre and its Shrine of the Tomb of Christ, the vivid collective image of their often interchangeably referenced architecture was reduced to the spatial image of a domed structure with columns that stood equally for the structures of the Church of the Holy Sepulchre, the Shrine of the Tomb of Christ itself, and the domes of numerous Byzantine churches, thus revealing the non-imitative potency of Byzantine architecture based on exact likeness. The *long durée* of the complex of the Holy Sepulchre, which already in the seventh century was in the non-Byzantine territories, prevailed over its numerous changes, including the destruction of the site in 1099 and subsequent reconstructions. Yet, it is the participatory event of pilgrimages and above all the annual event of the miracle of the Holy Fire that re-charged the performative dynamics of our otherwise modern static understanding of the architecture of the Holy Sepulchre. Hence, in the end, it was not critical when and what the Byzantines saw or really knew about architecture in Jerusalem, but rather how this architecture became a powerful albeit diachronical rhetorical and design tool, deeply embedded in their cultural construction, perception and reception of the sacred space.

[106] V. for example Saradi, *The Kallos*, 37–56; Webb, *The Aesthetics of Sacred Space*, 59–74; Elsner, *The Rhetoric of Buildings,* 33–57.

Appendix 1
Photios, Question 107 to Amphilochius. About the Tomb of Our Lord Jesus Christ[107]

The saving Tomb of the Lord of all is one bowshot away from the ancient Jerusalem. Indeed blessed Helena, when she visited Jerusalem and cleared that holy place of the piles of rubbish and filth there extended the buildings and the city wall. She started at a point on the ancient wall overlooking the saving Tomb, extended the perimeter, and enclosed the lifegiving Tomb within the enlarged circuit.

She also laid there the foundations of a holy sanctuary, so arranged that it enclosed the lifegiving Tomb as a separate feature in the middle of the Church. It took the place of an ambo, even though it was not used as one. Those intending to enter it have to pass through the sanctuary, and no one can enter the Tomb without going through the gates of the sanctuary.

In fact this Tomb, the source of our immortality, though it is natural rock, has been formed into a tomb by masons. The rock has been hollowed out from east to west, forming a narrow chamber. The space thus cut away is high enough to take man standing upright, wide enough only for one man to pass along, but long enough to take three or four in a row. Inside the rock chamber an additional amount of rock has been removed to create a rectangular recess long enough to take a man lying at full length, and on this the faithful Joseph is said to have laid the sinless body of the Lord. The entry for the Tomb, if that is the name to call it, or the mouth of the tomb, where the workman began to cut in, has its opening facing east, and it so happens that any one who approaches make their bow to the west.

The stone which originally rolled across the mouth of the tomb and closed it was long ago, it is said, broken in two. Part of it has been bound with copper, and stands next to the tomb, and the other part is placed on the west part of the gallery. This too receives its due veneration, lying there for all to revere. Once a year the stone bound with copper is anointed with holy balsam by the patriarch, and particularly after the Saviour's Passion it serves as a Holy Table. So much for the Tomb itself.

Now about the additions made for decoration—or rather, for piety. The tomb has columns the height of a man which are set on bases. On the left and on the right there is an equal number, five on the north matching those on the south, with not the least difference in their shape or size. Between these corresponding rows at the western end there a column stands at the centre, but at the east end there is nothing, so as to leave an opening in front of the mouth of the Tomb. On top of these eleven columns rests a rectangular arrangement of cornices, joining the columns, and on top of these cornices (those on the east and west as well as those on the north and south) rest the elements forming the roof of the tomb. But the maker avoided round vaulting, and made a circular feature instead of an ordinary roof, joining the beams to form a kind of chimney. It was a tall roof, so that the upper end of the roof elements were more like the apex of a cone than a symmetrical roof. What we are now describing we learned from those who have made that blessed place a point of precise attention. [who have taken the trouble to reside in that blessed place].

[107] Photios, *Question 107 to Amphilochius. About the Tomb of Our Lord Jesus Christ*, in: *Jerusalem Pilgrims before the Crusades*, ed. J. Wilkinson, Warminster 2002 (1977) 146. Also, published in: *Egeria, Travels*, 258–259. Greek text in: Papadopoulos, *Ιστορία*, 339–40.

Appendix 2
Russian Abbot Daniel in the Holy Land[108]
Jerusalem

The holy city of Jerusalem lies in arid valleys, in the midst of high rocky mountains. It is only on approaching the city that one sees, first, the Tower [house] of David; then advancing a little, the Mount of Olives, the Holy of Holies [Dome of the Rock – *explanation added by the author*], the Church of the Resurrection, in which is the Holy Sepulchre; and finally, the whole city.

...

Every Christian is filled with an immense joy at sight of the holy city of Jerusalem; and tears are shed by the faithful. None can choose but weep when they see the places so ardently longed for, where Christ our God endured the Passion for the remission of our sins; and thus, full of this deep joy, the journey to Jerusalem is continued on foot.

...

On entering the city there is a road traversing it, which to the right leads to the Holy of Holies, and to the left to the Holy Resurrection containing the Holy Sepulchre.

The Church of the Resurrection of the Lord

The Church of the Resurrection is of circular form; it contains twelve monolithic columns and six pillars, and is paved with very beautiful marble slabs. There are six entrances, and galleries with sixteen columns. Under the ceiling, above the galleries, the holy prophets are represented in mosaic as if they are alive; the altar is surmounted by a figure of Christ in mosaic. At the high altar there is an "Exaltation of Adam" in mosaic; and the mosaic of the arch above represents the Ascension of our Lord. There is an "Annunciation" in mosaic on the pillars on either side of the altar. The dome of the church is not closed by a stone vault, but it is formed of a framework of wooden beams, so that the church is open at the top. The Holy Sepulchre is beneath this open dome.

Here is the description of the Holy Sepulchre: it is a small cave hewn in the rock, having an entrance so low that a man can scarcely get through by going on bended knees; its height is inconsiderable, and its dimensions, equal in length and breadth, do not amount to more than 4 cubits. When one has entered the grotto by the little entrance, one sees on the right hand a sort of bench, cut in the rock of the cavern, upon which the body of our Lord Jesus Christ was laid; it is now covered by marble slabs. This sacred rock, which all Christians kiss, can be seen through three small round openings on one side. There are five large oil-lamps burning night and day suspended in the Sepulchre of our Lord. The holy bench upon which the body of Christ rested is 4 cubits in length [~185cm / 84in– *modern measurements in metric and imperial system of units, added by the author*], 2 [~92 cm / 42in] in width, and 1 ½ [~70 cm / 31in] in height. Three feet in front of the entrance to the cavern there is the stone upon which the angel sat who appeared to the women and announced to them the resurrection of Christ. The holy grotto is cased externally with beautiful marble, like a raised platform (ambo), and is surrounded by twelve columns of similar marble. It is surmounted by a beautiful turret resting on pillars, and terminating in a cupola, covered with silver-gilt plates, which bears on its summit a figure of Christ in silver, above the ordinary height; this was made by the Franks. This turret, which is exactly under the open dome, has three doors skillfully executed in trellis-work; it is by these doors that one enters the Holy Sepulchre. It is this grotto, then, which served as the Lord's Sepulchre; and I have described it according to the testimony of the oldest inhabitants, who thoroughly know the holy places.

The Church of Resurrection is round in form, and measures 30 sagènes [~ 64m / 210ft] each way. It contains spacious apartments in the upper part, in which the Patriarch lives. They count 12 sagènes [~25m / 84ft] from the entrance of the tomb to the wall of high altar. Behind the altar, outside the wall, is the 'Navel of the earth,' which is covered by a small building on (the vault of) which Christ is represented in mosaic, with this inscription: 'The sole of My foot serves as the measure for the heaven and [My hand] for the earth.'

Table 1: Architectural features of Christ's tomb in Jerusalem

architectural features	4th – 6th centuries	7th century	8th – 9th century	after 1009
Columns	+	Not available (NA)	+	+
twisted columns	+/-	NA	NA	+ – displaced
lattice / trellis work	+	NA	NA	+
sea-shell hood	+	NA	NA	NA
lamps-number varies	+	+	+	+
Enclosure	+	NA	+	+
curtains/hangings	+	NA	NA	NA
canopy-like top	NA	NA	? [chimney?]	+
stone rolled from the entrance	+	+	+ [broken in two, one part served as an altar]	+
marble casing	NA	+	NA	+
metal plating of any part of the Shrine	NA	gold	copper	silver
Sculpture of Christ	NA	NA	NA	+
The term used to describe the Shrine	aedicula (little house)	tugurium (little house)	ambo	ambo

[108] *Pilgrimage of the Russian Abbot Daniel in the Holy Land. Circa 1106–1107*, in: *Palestine Pilgrims Text Society* 4, New York 1971 (1887–89) 10–14. Russian text in: *Puteshestvie igumana Danila*, 1–45, excerpt on 12–15; and the more recent critical edition: *Kniga khozhenії*, esp. 32–37.

The architectural features of the Tomb Aedicula as perceived by the Byzantines and those in their wider cultural circle over time may be summarized in the following table (Table 1). It attempts to describe each feature as it is known to have existed in each of the major historical periods relevant to the architecture of the Shrine: in the initial phase of development, from Constantine to the first destruction in 614; a seventh-century phase based on the description of the Frankish pilgrim Arculf (Byzantine and other surviving accounts, such as those by the Armenian pilgrim Hovsēp, mention location but do not record features of the shrine); in the period of the eighth and ninth centuries as recorded by Patriarch Photios; and following the destruction in 1009 by Caliph al-Hākim as recorded by Russian pilgrim Abbot Daniel.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Adamnan, Abbot of Iona, *The Pilgrimage of Arculfus in the Holy Land (About the Year A.D. 670)*, transl. and annotated by J. R. Macpherson, London 1895.

Aristotle, *Rhetoric*, transl. by J. H. Freese, Cambridge–London 1926.

Auxentios of Photiki, Bishop, *The Paschal Fire in Jerusalem: A study of the Rite of the Holy Fire in the Church of the Holy Sepulchre*, Berkeley 1999.

Barthes R., *The Rhetoric of the Image* in: *Image, Music, Text*, ed. and transl. S. Heath, New York 1977, 32–51.

Bernardi itinerarium factum in loca sancta anno DCCCLXX, PL 121 (Patrologiae cursus completus, Series latina, ed. J.-P. Migne, Paris 1852).

Biddle M., *The Tomb of Christ*, Gloucestershire 1999.

Bogdanović J., *Canopies: The Framing of Sacred Space in the Byzantine Ecclesiastical Tradition*, Princeton 2008 (unpublished doctoral dissertation).

Bonnery A., *L'Édicule du Saint-Sépulcre de Narbonne. Recherche sur l'iconographie de l'Anastasis*, Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 22 (1991) 7–41.

Bork R., *The Geometry of Creation. Architectural Drawing and the Dynamics of Gothic Design*, Farnham 2011.

Bouras Ch., *Nea Moni on Chios: history and architecture*, Athens 1982.

Brubaker L., *Text and picture in manuscripts: what's rhetoric got to do with it?*, in: *Rhetoric in Byzantium*. Papers from the Thirty-Fifth Spring Symposium of Byzantine Studies, ed. E. Jeffreys, Aldreshot 2003, 255–272.

Canard M., *La destruction de l'Église de la Résurection par le calife Hākim et l'histoire de la descente du feu sacré*, Byzantion 35 (1965) 16–43.

Carruthers M., *The Book of Memory*, Cambridge 1990.

Carruthers M., *The Craft of Thought*, New York 2008 (Cambridge 1998[1]).

Cedrenus G., *Synopsis historion*, ed. I. Bekker, 1–2, Bonn 1838–39.

Choniates Nicetas, Chronographia, ed. J. van Dieten, *Nicetae Choniatae historia*, Berlin 1975 (*Corpus Fontium Historiae Byzantinae. Series Berolinensis* 11.1)

Cicero on the Genres of Rhetoric, transl. J. F. Tinkler, 1995 http://rhetoric.eserver.org/categories/history/classical/genres-of-rhetoric.html accessed April 1, 2014.

Comnenae Annae, *Alexias*, ed. D. R. Reinsch, A. Kambylis, Berlin 2001 (Corpus fontium historiae Byzantinae vol. 40).

Conley T., *Byzantine Teaching on Figures and Tropes: An Introduction*, Rhetorica 4/4 (Autumn, 1986) 335–374.

Corbo V. C., *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme: aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato*, I-III, Jerusalem 1981–1982.

Cormack R., *Painter's guides, model-books, pattern-books and craftsmen*, in: *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, ed. M. Bacci, Pisa 2007, 11–29.

Crook J., *The Architectural Setting of the Cult of Saints in the Early Christian West, c.300–1200*, Oxford 2000.

Costa Meyer da E., *The place of place in memory*, in: *Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape*, ed. M. Treib, Routledge 2009, 176–193.

Couasnon Ch., *The Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem*, London 1974.

Defining Visual Rhetorics, eds. C. Hill, M. Helmers, New York 2004.

Didi-Huberman G., *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, University Park 2004.

Didi-Huberman G., *The Power of the Figure: Exegesis and Visuality in Christian Art*, Umeå 2003.

Downey G., *Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*, Transactions and Proceedings of the American Philological Association 47 (1957) 897–918.

Dvornik F., *The Patriarch Photius and Iconoclasm*, DOP 7 (1953) 67–98.

Egeria, *Itinerarium Egeriae. Egeria's travels to the Holy Land*, transl. J. Wilkinson, Warminster 1999 (1981, 1971).

Elsner J., *The Rhetoric of Buildings in the De Aedificiis of Procopius*, in: *Art and Text in Byzantine Culture*, ed. L. James, Cambridge 2007, 33–57.

Evangelatou M., *Ο κίονας ως σύμβολο του Χριστού σε έργα βυζαντινής τέχνης*, Αρχαιολογία και Τέχνες 88 (2003) 52–58 [Evangelatou M., *Ho kionas ōs symbolo tou Christou se erga byzantinēs technēs*, Archaiologia kai Technes 88 (2003) 52–58].

Eusebius, *The History of the Church*, transl. G. A. Williamson, New York 1965.

Fleming J. D., *The Very Idea of a 'Progymnasmata'*, Rhetoric Review 22/2 (2003) 105–120.

Folda J., *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098–1187*, Cambridge–New York 1995.

Fōskolou B. A., *Απεικονίσεις του Παναγίου Τάφου και οι συμβολικές προεκτάσεις τους κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο*, ΔΧΑΕ 25 (2004) 225–236 [Foskolou B. A., *Apeikoniseis tou Panagiou Taphou kai hoi symbolikes proektaseis tous kata tēn usterē byzantine periodo*, Deltion ChAE 25 (2004) 225–236].

Gray M., *The pilgrimage as ritual space*, in: *Holy Ground*, eds. A. T. Smith, A. Brookes, Oxford 2001, 91–97.

Hajitryphonos E., *Presentations and Representations of Architecture in Byzantium: The Thought Behind the Image*, in: *Architecture as Icon*, eds. S. Ćurčić, E. Hajitryphonos, New Haven – London 2010, 113–154.

Hoppe L. J., *The Synagogues and Churches of Ancient Palestine*, Collegeville 1994.

Howard C., *Architecture and the After-Life*, New Haven–London 1991.

Ioannis Scylitzae Synopsis historiarum, ed. I. Thurn, Berlin–New York 1973, 14.

James L., *'And Shall These Mute Stones Speak?' Text as Art*, in: *Art and Text in Byzantine Culture,* ed. L. James, Cambridge 2007, 188–206.

Jeffreys E., *Rhetoric*, in: *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, eds. E. Jeffreys, J. Haldon, R. Cormack, Oxford 2008, 827–837.

Jeffreys E., *Introduction*, in: *Rhetoric in Byzantium*: *Papers from the Thirty-Fifth Spring Symposium of Byzantine Studies*, ed. E. Jeffreys, Aldreshot 2003, 1–5.

Jerusalem Pilgrims before the Crusades, transl. J. Wilkinson, Warminster 2002.

John of Damascus, *Exposition of the Orthodox Faith*, in: *Nicene and Post Nicene Fathers*, vol. 9 *Hillary of Poitiers, John of Damascus*, ed. P. Schaff, H. Wace, Oxford–New York 1994.

Jokilehto J., *History of Architectural Conservation*, London 2002[2].

Kalavrezou I., *The Knotted Column*, Byzantine Studies Conference Abstracts of Papers 4 (1978) 31–32.

Kazhdan A., *A Note on the 'Middle Byzantine' Ambo*, Byzantion 57/2 (1987) 422–426.

Kazhdan A., Jeffreys E. M., Cutler A., *Rhetoric*, in: *Oxford Dictionary of Byzantium,* ed. A. Kazhdan, III, New York–Oxford 1991, 1788–90.

Kirkbride R., *Architecture and Memory. The Renaissance Studioli of Federico da Montefeltro*, New York 2008.

Kirschbaum E., *The Tombs of St. Peter and St. Paul*, New York 1959.

Kniga khozheniĭ. Zapiski russkikh puteshestvennikov XI–XV v., ed. N. I. Prokof'ev, Moskva 1984.

Krautheimer R., Ćurčić S., *Early Christian and Byzantine Architecture*, New Haven– London 1986.

Krautheimer R., *Introduction to an 'Iconography of Medieval Architecture'*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 5 (1942) 1–33.

Kress G., T. van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, New York 1996.

Kroetch K. J., *'And You Will Find the Truth Here' A Neglected Seventh-Century Description of the Holy Sepulchre*, Tufts University 2013 (unpublished honors thesis)

Krsmanović B., *Uspon vojnog plemstva u Vizantiji XI veka*, Beograd 2001.

Krüger J., *Die Grabkirche zu Jerusalem: Geschichte, Gestalt, Bedeutung,* Regensburg 2000.

Kunze D., *Architecture as Reading: Virtuality, Secrecy, Monstrosity*, Journal of Architectural Education 41/4 (Summer, 1988) 28–37.

Lidov A., *The Canopy over the Holy Sepulchre: On the Origin of Onion-Shaped Domes*, in: *Jerusalem in Russian Culture*, eds. A. Batalov, A. Lidov, New York–Athens 2006, 171–180.

Lidov A., *The Holy Fire and the Translations of New Jerusalems: Hierotopical and Art-Historical Aspects*, in: *New Jerusalems*, ed. A. Lidov, Moscow 2006, 58–70.

Lidov A., *The Holy Fire: Hierotopical and Art-Historical Aspects of the Creation of "New Jerusalems"*, in: *New Jerusalems: Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces*, ed. A. Lidov, Moscow 2009, 293–312.

Macrides R., Magdalino P., *The Architecture of Ekphrasis: Construction and Context of Paul the Silentiary's Poem on Hagia Sophia*, Byzantine and Modern Greek Studies 12/1 (1998) 47–82.

Maguire H., *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1994.

Maguire H., *Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art*, DOP 28 (1974) 113–140.

Majeska G. P., *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington 1984, 215.

Malpas J., *Heidegger's Topology. Being, Place, World*, Cambridge, Mass 2006.

Mango C., *The Art of the Byzantine Empire 312–1453*, Toronto 1986, 189–190.

Marković M., *Prvo putovanje svetog Save u Palestinu i njegov značaj za srpsku srednjovekovnu umetnost*, Beograd 2009 (in Serbian with an English summary: *The First Voyage of St. Sava to Palestine and Its Importance for Serbian Medieval Art*)

Marutian T., *Arkhitekturnye pamiatniki: Zvartnots, Avan, Sobor Aniiskoi Bogomateri*, Erevan 1989.

Menander Rhetor, ed. and transl. D. A. Russell, N. G. Wilson, Oxford 1981.

Meyers G. E., *Vitruvius and the Origins of Roman Spatial Rhetoric*, Memoirs of the American Academy in Rome 50 (2005) 67–86.

Mihaljević M., *Change in Byzantine Architecture: Architects and Builders*, in: *Approaches to Byzantine Architecture and its Decoration*, eds. M. Johnson, R. Ousterhout, A. Papalexandrou, Surrey 2012, 109–115.

Mihaljević M., *Constantinopolitan Architecture of the Komnenian Era (1080–1180) and Its Impact in the Balkans*, Princeton 2010 (unpublished doctoral dissertation).

Mullet M., *Rhetoric, Theory, and the Imperative of Performance: Byzantium and Now*, in: *Rhetoric in Byzantium*, Papers from the Thirty-Fifth Spring Symposium of Byzantine Studies, ed. E. Jeffreys, Aldreshot 2003, 151–170.

Nenadović S., *Ilustrovani rečnik izraza u narodnoj arhitekturi*, Beograd 2002.

Ousterhout R., *'Sweetly Refreshed in Imagination:' Remembering Jerusalem in Words and Images*, Gesta 48/2 (2009) 153–168.

Ousterhout R., *Master Builders of Byzantium*, Philadelphia 2008.

Ousterhout R., *New Temples and New Solomons: The Rhetoric of Byzantine Architecture*, in: *The Old Testament in Byzantium*, Washington 2010, 223–253.

Ousterhout R., *Rebuilding the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre*, Journal of the Society of Architectural Historians 48 (March, 1989) 66–78.

Pallasmaa J., *Space, Place, Memory, and Imagination: The Temporal Dimension of Existential Space*, in: *Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape*, ed. M. Treib, Routledge 2009, 16–41.

Papadopoulos Ch. A., *Ιστορία της Εκκλησίας Ιεροσολύμων*, Jerusalem 1910 [Papadopoulos Ch. A., *Historia tēs Ekklesias Hierosolumon*, Jerusalem 1910].

Papalexandrou A., *Echoes of orality in the monumental inscriptions of Byzantium*, in: *Art and Text in Byzantine Culture,* ed. L. James, Cambridge 2007, 161–187.

Papalexandrou A., *Text in context: eloquent monuments and the Byzantine beholder*, Word and Image 17/3 (2001) 259–283.

Papalexandrou A., *The Memory Culture of Byzantium*, in: *A Companion to Byzantium*, ed. L. James, Chichester–Malden 2010, 108–122.

Patrich J., *The Early Church of the Holy Sepulchre in the Light of Excavations and Restoration*, in: *Ancient Churches Revealed*, ed. Y. Tsafrir, Jerusalem 1993, 101–117.

Payne A., *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism*, New Haven– London 2012.

Pelikanides St., Christou P., Mavropoulou-Tsioumi Ch., Kadas S., *Οι θησαυροι του Αγιου Όρους, A. Εικονογραφιμένα χειρόγραφα* I, Athens 1973 [Pelikanides St., Christou P., Mavropoulou-Tsioumi Ch., Kadas S., *Hoi thēsauroi tou Hagiou Orous, A. Eikonographimena cheirographa* I, Athens 1973].

Peters F. E., *Jerusalem: The Holy City in the Eyes of Chronicles, Visitors, Pilgrims, and Prophets from the Days of Abraham to the Beginning of Modern Times*, Princeton 1985.

Phocas, J., *The Pilgrimage of Johannes Phocas*, trans. A. Stewart, Palestine Pilgrims Text Society 5, London 1897.

Photios, *Question 107 to Amphilochius. About the Tomb of Our Lord Jesus Christ*, in: *Jerusalem Pilgrims before the Crusades*, transl. J. Wilkinson, Warminster 2002 [1977] 146.

Photius, *Homilies*, XVII, transl. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453*, Toronto 1986, 189–190.

Pilgrimage of the Russian Abbot Daniel in the Holy Land. Circa 1106–1107, in: *Palestine Pilgrims Text Society* 4, New York 1971 (1887–1889).

Pringle D., *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem, A Cor*pus, vol. III (The City of Jerusalem), Cambridge 2007.

Psellus M., *Fourteen Byzantine Rulers. The Chronographia,* intr. and transl. E.R.A. Sewter, Baltimore 1966.

Puteshestvie igumana Danila po sviatym mistam, in: *Skazaniia russkogo naroda*, ed. I. P. Sakharov, Sankt-Peterburg, 1849.

Readings from Classical Rhetoric, eds. P. P. Matsen, P. B. Rollinson, M. Sousa, Carbondale 1990.

Rhetoric Beyond Words: Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages, ed. M. Carruthers, Cambridge 2010.

Roochnik D., *Is Rhetoric an Art?*, Rhetorica 12/ 2 (Spring 1994) 127–154.

Roueche Ch., *The Rhetoric of Kekaumenos*, in: *Rhetoric in Byzantium*. Papers from the Thirty-Fifth Spring Symposium of Byzantine Studies, ed. E. Jeffreys, Aldreshot 2003, 23–37.

Sankovitch A.-M., *Structure/Ornament and the Modern Figuration of Architecture*, Art Bulletin 80/4 (1998) 687–717.

Saradi H., *The Kallos of the Byzantine City: The Development of a Rhetorical Topos and Historical Reality*, Gesta 34/1 (1995) 37–56.

Sophronios, *Expugnationis Hierosolymae*, ed. G. Garitte, Louvan 1973 (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalum, vol. 340) .

Sorabji R., *Aristotle on Memory*, Chicago 2004 (1972[1]).

Spartharakis I., *The Proskynesis in Byzantine art*, Bulletin Antieke Beschaving 49 (1974) 190–205.

Spence J. D., *The Memory Palace of Matteo Ricci*, New York 1984.

Talbot A.-M., *Byzantine Pilgrimage to the Holy Land from the Eighth to the Fifteenth Centutires*, in: *The Sabaite Heritage in the Orthodox Church from the Fifth Century to the Present*, ed. J. Patrich, Leuven 2001, 97–110.

The Medieval Craft of Memory: An anthology of texts and pictures, eds. M. Carruthers, J. Ziolkowski, Philadelphia 2002.

The Orthodox Study Bible, Nashville 2008.

Tsamakda V., *The Illustrated Chronicle of Ionnes Skylitzes in Madrid*, Leiden 2002.

van Bühren R., *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption*, Hildesheim–Zürich–New York 1998 (Studien zur Kunstgeschichte, vol. 115).

Voronin N. N., *Zodchestvo severo-vostochnoĭ Rusi XII-XV vekov*, I–II, Moskva 1961.

Webb R., *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham–England–Burlington 2009.

Webb R., *The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in 'Ekphraseis' of Church Buildings*, DOP 53 (1999) 59–74.

Whyte W., *How Do Buildings Mean? Some Issues of Interpretation in the History of Architecture*, History and Theory 45/2 (2006) 153–177.

Wilken R. L., *Byzantine Palestine: A Christian Holy Land*, Biblical Archaeologist 51/4 (1988) 214–217, 233–237.

Wright Th., *Early Travels in Palestine, Comprising the Narratives of Arculf, Willibald, Bernard, Seawulf, Sigurd, Benjamin of Tudela, Sir John Maundeville, de la Brocquière, and Maundrell*, London 1848.

Yates F. A., *The Art of Memory*, Chicago 1966.

Zonaras. Epistome historiarum, ed. L. Dindorf, I–VI, Leipzig 1867–1875.

Реторика архитектуре у византијском контексту: пример цркве Светог гроба

Јелена Богдановић

Реторички описни текстови о архитектури говоре о значају визуелног изражавања и саставни су део рецепције појединих архитектонских објеката и сећања на њих у византијској култури. Коришћењем архитектуре за епистемолошко разумевање византијске културе могуће је испитати *реторику архитектуре* уместо *реторику о архитектури*, то јест описивање архитектуре у тексту. У овом раду под *реториком архитектуре* подразумева се серија кодификованих визуелних и архитектонских конвенција које путем низа транспозиција стварају оквире особених значења што надилазе видљиве и просторне аспекте архитектуре. Тако схваћена, *реторика архитектуре* разматрана је више као потенцијал за успостављање меморијских веза важних за сећање на поједине архитектонске објекте и за вештину композиције него као реторичко пропагандно средство које једнозначно треба да убеди посматрача у значење објекта или као могућност прецизног копирања архитектуре на основу тачно одређене форме.

Пошто нема података о архитектонском образовању у Византији, оних што би можда осветлили питање конвенција примењиваних при архитектонском пројектовању и њихову улогу као реторичких средстава и истовремено указали на стварне носиоце *реторике архитектуре*, у овом раду истражује се реторика архитектуре само из перспективе оних који су писали о архитектури. Византинци су наследили античке грчке реторичке технике и оне су биле од великог значаја за присећање на архитектуру, како изведену тако и визионарску, за сећање на њу и њено визуелно разумевање. Антички оратори такође су користили архитектуру као симболично уређен меморијски систем, који је био заснован на простору и месту и у којем је главна идеја била та да су сећања готово увек повезана с простором. У том систему стварна места и архитектонски оквири садрже слике и знакове са сродним знањима или искуствима. Да би запамтио, практичар реторичке технике познате као *ars memoriae* (*умешносш – шехника сећања*) прилази згради и затим неколико пута шета по њој, сваки пут у истом редоследу. У овом поступку обично је реч о стварним местима, мада она и не морају бити посећена.

Да бисмо испитали постојање реторике архитектуре у византијској култури, у овом раду посебну пажњу посветили смо цркви и светињи Светог гроба у Јерусалиму (сл. 1, 3) и начину на који су их Византинци познавали (сл. 2, 4). Пошто археолошки подаци о променама што су их они спровели на цркви Светог гроба не постоје, историографија и текстуални и визуелни описи који се на њу односе главни су извори за анализу „византијског“ архитектонског комплекса Светог гроба. У тим најважнијим византијским изворима често се не помиње архитектура Светог гроба. Веома се мало зна и о византијским архитектонским интервенцијама, иако је неоспорно да се архитектура целог комплекса значајно променила након Ал Хакимовог разарања 1009. године, када је Христов гроб запаљен. До пете деценије XI века комплекс цркве Светог гроба је обновљен. Византинци су обновили ротонду, али то никад није учињено с Константиновом базиликом из IV века. Цео комплекс знатно је смањен. Ротонда је већ у IX веку функционисала као црква (сл. 2), а могуће је да је тако било и раније. Крајем IX века арапски и хришћански извори говоре о чуду благодатног светог огња (*Ἅγιον Φῶς*) који се појављује на богослужењу уочи православног Ускрса у цркви Светог гроба (сл. 5). По свој прилици, током сваке реконструкције комплекса Византинци су прво обнављали то главно свето место (*locus sanctus*) – цркву Светог гроба. О томе како су Византинци спроводили те реконструкције није могуће говорити будући да су они изгубили власт над Јерусалимом већ у VII веку и највероватније нису имали документацију о архитектонском пројекту цркве Светог гроба. Сва је прилика да реконструкције нису биле засноване на одређеним цртежима, већ на уобичајеним комбинацијама појединих мотива које су Византинци разрадили на основу свог система веровања и сродних визуелних референци (сл. 6). Другим речима, може се претпоставити да је одрживост сећања на архитектуру цркве Светог гроба блиско повезана с реторичком одрживошћу описа светиње. Истовремено је могуће уочити сличне обрасце у текстуалним описима и архитектури остатака цркве Светог гроба, онакве какву су је Византинци познавали. Сама грађевина функционисала је као реторичко средство.

Да бисмо потврдили ову претпоставку, додатно смо упоредили два текста о Светом гробу са архитектонским материјалом. Патријарх цариградски Фотије (858–867, 877–886) у IX веку и руски игуман Данило више од два века касније писали су о цркви Светог гроба у Јерусалиму с посебним освртом на светињу едикулу која обележава место Христовог гроба. Епистоларни запис патријарха Фотија није настао на основу његовог искуства, већ се појављује у оквиру расправе о улози сведочења о Христовом оваплоћењу. У том контексту, Христов гроб јесте место његове смрти и васкрсења с додатним сложеним онтолошким значењима за православне вернике. Игу-

ман Данило је, међутим, посетио цркву Светог гроба неколико пута током свог ходочашћа у Свету земљу од 1106. до 1108. године, пре великих архитектонских промена које су извели крсташи средином XII века. Иако се у ова два записа помињу архитектура и место Светог гроба, у њима се појављују и слике позајмљене из теолошке, егзегетске и литургијске праксе. Композиције двају записа упадљиво су сличне. Обојица аутора прво описују место Светог гроба, затим његову архитектуру и, на крају, његову орнаментику. Ти описи истовремено су *архитектонско-структурални* и реторички, јер омогућују размену репрезентативних и искуствених аспеката архитектуре с меморијским местима. Гроб је прво мапиран и позициониран унутар града Јерусалима. У поступку лоцирања Гроба његов се значај проширује изван његових физичких граница тако што Фотије и Данило реторички користе три традиционална метода: *етику* (као начин доказивања), *патос* (који је емотиван и емпатичан) и *логос* (који је традиционално резервисан за расправу о уређењу света).

У раду је такође показано како архитектура цркве Светог гроба пружа тектонски оквир за постављање буквалних и менталних слика, оних које преносе и понављају експресивни потенцијал и значење Светог гроба у оквиру његових физичких граница и изван њих. Записи које су оставили Фотије и Данило сагласни су у томе да је главна архитектонска форма цркве изведена као врста ротонде, а и у вези с концептуалном и просторном (иако не нужно геометријском) централношћу саме светиње Светог гроба у оквиру ротонде (сл. 1, 2). У оба записа наглашавају се и хуманистичке вредности у значењу Гроба, који се одређује и помоћу људских димензија и телесног присуства – разних радњи које ходочасници сами или у групи изводе у простору Гроба (клањање, поштовање и целивање места на којем је тело Христово лежало у Гробу). Те радње неминовно су везане за ходочасничке ритуале и византијске црквене службе. Фотије и Данило такође тополошки и литургијски упоређују Гроб са амвоном, литургијским намештајем који обично заузима средишњу позицију у цркви, испод саме куполе, и који служи за најаве у току службе (сл. 2). Тако су световна естетика и емоционалне реакције на Гроб реторички оркестрирани и наглашавају блиску повезаност између књижевних топоса и материјалне стварности, као и учешће у реалном, физичком, и трансцендентaлном, метафизичком простору Гроба. У сложеном систему простора, бића и бивства архитектура Гроба на тај начин постаје онтолошко реторичко средство.

Упоредна анализа изгледâ Гроба од IV до XI века, заснована на визуелном и текстуалном материјалу (сл. 7, табела 1), указује на реторичку и тополошку трајност архитектуре Светог гроба. Најраније представе Христовог гроба откривају централно смештену просторију унутар ротонде. Мотиви који се понављају јесу ограда, нише у облику морских шкољки, (спирални) стубови, лампе спуштене с врха засведене таванице Гроба, а повремено и завесе на улазу у гробницу. Елементи који се не помињу после VII века јесу нише у облику морских шкољки и завесе. Стубови, лампе, ограда и одваљени камен на улазу у Гроб увек се помињу. Дакле, Гроб је тополошки одређен особеним али, у суштини, генеричким декоративним архитектонским елементима, као што су стубови, решетке или светиљке, и вредним материјалима, укључујући мермер, сребро и бакар, који такође дефинишу Гроб као препознатљив и незабораван самостални објекат. Мермерни стубови и кров кључни су елементи архитектонске визуализације Гроба, који је често описиван као „мала кућа" и који је литургијски повезан са амвоном у цркви (сл. 4, табела 1). И Фотије и Данило наглашавају значај стубова, који одређују Свети гроб и његов однос према ротонди. Стуб – један од основних архитектонских елемената, који је овде изгубио своју строго архитектонско-конструктивну улогу – има изричиту украсну вредност или, по Фотијевим речима, значење „за побожност" (*philothemia*, *φιλοτιμία*). Тако Фотије повезује орнамент у архитектури с контемплацијом и сећањем, јер крајњи циљ јесте очување сећања на Свети гроб, а његова физичка реалност носи сведочанство о највишој, духовној истини.

Црква Светог гроба и њена истина тако су дефинисани путем физичких архитектонских елемената, човекомерних димензија, естетских вредности и емоционалних реакција. Та уметност сећања (*ars memoriae*), која успоставља везе између видљивог и невидљивог, наглашава искуствену моћ архитектуре – и физичко-просторну, и интелектуално-емотивну. Крајњи предмет интересовања за Византинце није сам Христов гроб, већ је то људско стање, које је овде схваћено посредством Оваплоћења. Данило завршава свој опис освртом на *пупак света* (*пупъ земный*, *омфалос*, *ὀμφαλός*), појам произашао из Исаијиног пророчког текста о спасењу које ће доћи у знаку крста са четири стране света, док ће му средиште бити у Јерусалиму, чиме је додатно наглашен положај комплекса цркве Светог гроба као места Васкрсења, оног које привлачи ходочаснике и вернике из свих крајева света. Омфалос је, каже Данило даље, уоквирен малом грађевином изван зидова ротонде и у сенци је монументалног комплекса (сл. 2), али с натписом који проистиче из библијских референци што типолошки преокрећу старозаветно питање о месту богослужења у којем се поштује Бог ка новозаветном питању о суштини самог Бога, нематеријалног и свеприсутног. За православне хришћане тај просторни парадокс делимично је решен већ у овом добу, јер бивајући уједињени с Христом, они чекају његов Други долазак и стварање нових небеса, нове земље и Јерусалима испуњеног радошћу – „што је пре било неће се помињати нити ће на ум долазити" (Ис 65, 17).

Реторика о цркви Светог гроба као архитектонском делу и сећање на њу управо посредством архитектуре подразумевају дубоко културно ангажовање с вером. Фотије и Данило, чији су описи цркве Светог гроба упадљиво међусобно слични, највероватније су познавали древну технику *ars memoriae*. Она је, уз библијске и средњовековне литургијске одреднице, очигледно ојачала и додатно истакла реторичку моћ архитектуре. Реторика и реторика архитектуре у византијској култури тако откривају да су зграде уграђене у текст и оне изграђене у реалном просто-

ру помогле њиховом непрекидном „стварању“ у колективном и културном памћењу, као и при њиховој практичној, архитектонској реконструкцији. Реторика архитектуре и спомен Светог гроба, који је од највећег значаја за вернике, превладали су над свим дијахроним и физичким преображајима Светог гроба и истовремено су поставили стандарде за разумевање архитектонског концепта светог простора у византијском свету. Иако они који су се служили техником *ars memoriae* нису носили реторику у свом техничком капацитету и корпусу знања битних за архитектонско пројектовање и изградњу, њихова улога у ширењу меморијских веза које су Византинци користили за своја архитектонска достигнућа чини се важном. Генерички, општи образац архитектонске форме Светог гроба и његове тектонике, блиско повезане са значењима, а не његова физички и визуелно тачно одређена форма, током времена успоставио је *колективно сећање* на цркву Светог гроба и њен значај за спасење и Нови Јерусалим. На угловима тамбура купола многих византијских цркава налазе се мермерни или обојени стубићи који куполи дају изглед надстрешнице и подсећају на Христов гроб у Јерусалиму, где се благодат светог огња објављује сваке године. Иако се може рећи да, по аналогији, свака византијска црква материјализује идеју Небеског Јерусалима, јединствени и незаборавни елементи Светог гроба у Јерусалиму могу поближе да објасне особена значења неких византијских цркава. Неуобичајена употреба двоструких стубића између лукова на тамбурима купола појединих византијских цркава непосредно се односи на слику цркве Светог гроба управо због своје нетипичности. На пример, тамбур куполе цркве Свете Богородице у манастиру Светог Луке у Фокиди има двоструке мермерне стубиће који подсећају на надстрешницу над представом Голготског крста (сл. 8) и на тај начин евоцирају комплекс цркве Светог гроба. Цар Константин IX Мономах, који је можда био заслужан и за реконструкцију Светог гроба у Јерусалиму, саградио је цркву манастира Неа Мони на Хиосу, на чије је необичне стубове без конструктивне улоге у науци већ обраћена пажња. Двојни класични стубићи који симболично носе куполу тог храма (сл. 9), као и они код две касније подигнуте цркве на Хиосу – Панагије Крине и Светих апостола у Пирги, минијатурних копија царске цркве манастира Неа Мони (сл. 10, 11) – подсећају на описе светиње Светог гроба у Јерусалиму. Та одлика хришћанске царске архитектуре, иако се не може археолошки потврдити у цркви Светог гроба, може се видети на слоновачи из V века (сада у Минхену; сл. 12) или на цртежу из XIV века (сада у Ватиканској библиотеци; сл. 5), што потврђује орнаментално значење двојних стубића у византијској култури. Усредсређујући се на стубове Светог гроба као на орнаменте и носиоце значења, како је и Фотије истакао, можемо претпоставити да је инсистирање на стубовима који окружују централно планирани Гроб у Јерусалиму било одлучујуће за примену стубића на тамбурима купола византијских цркава, као и за сећање на њих. С друге стране, те цркве истовремено се могу повезати с незаборавном тродимензионалном сликом цркве Светог гроба и општим значењем Небеског Јерусалима као небеског царства и *места* васкрсења и спасења. Улога украса као саставног дела византијске архитектуре наизглед одражава улогу украса у реторичком тексту, уједињујући буквално и симболички различита значења везана за размишљање и сећање „на једно место“. У том контексту, и књижевни орнамент (украс) и онај архитектонски истовремено су и онтолошки и телесни, те дубоко оличени у композицији како реторичког заната тако и – реторике архитектуре.

У овом сложеном систему реторике архитектура повезује топографију, биће, време и памћење. Иако је византијске цркве релативно лако препознати као *византијске*, свака је јединствена, па се пре може говорити о значају образаца и модела него о тачно одређеним архитектонским формама важним и за грађење и за разумевање византијске архитектуре. Концепт топологије – у којем је битно и књижевно и мнемоничко разумевање и трансцендентално размишљање о месту (топосу) у оквиру већих културних система, оних што укључују топографију и културне пејзаже, као и питања о томе како су промене током времена у одређеном месту утицале на историју локалитета – такође постаје пресудан за разумевање историјског и просторног значаја реторике византијске архитектуре. Може се рећи да је самоиницирано тополошко понављање препознатљивих типова архитектонских образаца одлучујући пројектантски принцип у византијској архитектури. Другим речима, било каква формална промена у византијској архитектури производила је током времена сличне промене, откривајући како су такве дијахроне промене и промене везане за почетне моделе у топографском и културном пејзажу утицале на *long durée* (*дуго трајање*) византијске архитектуре. Једноставно речено, *типична* византијска црква често се своди на структуру кутије са централно истакнутом куполом и унутрашњошћу богато украшеном мозаицима или фрескама с верским фигуративним и наративним приказима, док поједини аспекти указују на индивидуалност и посебност изабраних цркава. Док је реторика архитектуре схваћена као занат пројектовања и композиције била важна за градњу и значење дела византијске архитектуре, понављане формуле из реторичких текстова о архитектури од додатног су значаја за памћење појединих објеката, како изведених тако и оних замишљених или данас измењених и изгубљених.

The iconography of light. A possible interpretation of the decoration of a three nozzle lamp from Viminacium*

Branka Vranešević**

University of Belgrade. Faculty of Philosophy

UDC 904:738.83(37)(497.11)
7.043:7.048
DOI 10.2298/ZOG1438023V
Оригиналан научни рад

This paper focuses on offering a possible iconographic interpretation of the decoration of a rare three nozzle lamp discovered in the ancient city of Viminacium, on the locality of a necropolis called Pećine, dated to the early fourth century. Among the numerous lamps unearthed at the site of this prominent Roman city, capital of Moesia Superior, this example stands out for its rectangular shape, three nozzles and a decoration of high artistic merit consisting of geometric and floral ornaments. Considering the function and meaning of lamps within the framework of Early Christian teachings, liturgy and burial practices, this imagery can be understood as visualization of concepts related to perceptions of eternity and otherworldly, divine light.

Keywords: lamp, necropolis, light, geometric and floral motifs

The collections of the National Museum in Požarevac (Serbia) include numerous examples of lamps discovered on necropoles of the ancient city of Viminacium, the capital of Moesia Superior in late Roman times. In this area and its wider surroundings, in the period from 1977 to 2002, hundreds of lamps, dating from the first to the seventh century, have been discovered.[1] The ancient city of Viminacium was the capital city of the Roman province Moesia Superior and is situated at the confluence of the Mlava and Danube rivers, in the vicinity of the contemporary town of Požarevac. It was founded in the first century and developed into a very significant political and cultural centre, so as to become, in the fourth century, an important bishopric and urban centre. It is assumed, therefore, that a Christian community was present there rather early in its history.[2] Still, based on existent results of archeological research and with the available historical sources we are unable to accurately determine the level of existence and expansion of Christianity and Christian churches on this site, but having in mind the importance this city had in Late Antiquity, as well as the fact that it was one of the most prominent bishopric centers, we can assume the existence of a large number of sacral edifices and necropoles.[3]

The importance of Pećine necropolis, which was used for burials of mostly Christian citizens of Viminacium in the period from the second half of the third to the middle of the fifth century, lies, among other things, in the discovery of vast numbers of lamps. Ceramic lamps in general appear in considerably large numbers among the preserved objects of material and visual culture of the Early Christian period. These eulogies had great socio-religious significance and occupied a prominent place in the everyday life of an individual, from houses to churches and necropoles. The lamps from Viminacium speak of burial rites and the development and expansion of Christian religion, and therefore provide evidence of the existence of first Christians on the territory of Moesia Superior.[4]

Moreover, moulds from which lamps were cast have been unerthed at Viminacium and this testifies of the existence of local workshops. Thus, ceramic mould-made lamps from this site, possibly also cast there, have enormous potential in our understanding of different social, economical and political events, trade routes, circulation of objects of material and visual culture. In an equal measure they offer insight into the process of structuring of 'new' society and its funeral rituals, beyond the self-evident data of inscriptions and iconographical interpretation and analysis of the motifs they are decorated with.[5] It must also be noted that all broad trends in lamp production from the

* The research was carried out within the project of the Ministry of Education, Science and Technological Development, no. 177036.

** bvranese@f.bg.ac.rs

1 We would like to take this opportunity and thank our dear colleague Dragana Spasić-Djurić from the National Museum in Požarevac for giving us all the material needed for this publication.

2 O. Špehar, *Nastanak hrišćanske sakralne topografije urbanih prostora centralnog Balkana: od Milanskog edikta do početka 7. veka,* Belgrade 2012 (unpublished PhD thesis) 87; M. Korać, R. Pavlović, N. Mrđić, *Viminacijum – daljinska detekcija i GIS*, Arheologija i prirodne nauke 1 (Beograd 2006) 24; D. Spasić-Đurić, *Tragovi hrišćanstva u Viminacijumu,* Majdan 2 (Kostolac 2013) 1–14.

3 To this day only Lj. Zotović and O. Špehar have done reviews of Christian sacral buildings and necropoles in Viminacium, v. Lj. Zotović, *Rano hrišćanstvo u Viminacijumu kroz izvore i arheološke spomenike*, Viminacium 8/9 (Požarevac 1994) 59–72. Almost identical text was translated and published in 1995. titled *Early christianity in Viminacium* in journal *The age of tetrarchs*, edited by Dragoslav Srejović, cf. Špehar, *op. cit.,* 87.

4 Zotović, *op. cit.*, 60; Špehar, *op. cit.,* 87.

5 K. da Costa, *Shining a light on shifting frontiers: cultural uses of ceramic lamps during late antiquity*, in: *Shifting cultural frontiers in*

time of Augustus to the end of the seventh century are well-known and should be considered in order to gain better and fuller insight into the materiality and symbolic usage of these objects of material and visual culture.

Based on confirmed stratigraphic layers, shape, size and decoration of lamps we are able to determine more closely and accurately the time of their production and use depending on the place where they were found, whether in graves or houses of the city's inhabitants. In other words, revealed in their entirety or in fragments, depending on the place they were found, we can acknowledge the specific social and cultural framework to which they belonged to. By the end of the seventh and the beginning of the eight century lamps were common and often the only source of light both in private homes and in public buildings and were used for burial or liturgical needs, as street lightings etc. Furthermore, being recovered from a wide range of contexts lamps are forming an essential piece of evidence in economic and social history providing us with the information regarding the trade between different parts of the Roman Empire.[6] Therefore, lamps that are cast from the same type of mould (as is the case with the lamp from Viminacium presented in this paper) are indeed linked in a map of trade and usage patterns.

Lamps were mainly deposited in graves and necropoles, whether as part of a burial ceremony or as votive offerings.[7] On the other hand, they were used in sacral edifices because the light that came from the lamps indicated mystical light that is closely related to the liturgy and, therefore, to the presence of God. Namely, fire and light were perceived as symbols, that is, vivid and visible manifestations of the Divine presence. Light that came from the oil-based fuel source emphasizes the spiritual light during prayers, worship and religious ceremonies. Certain lamps that were closely linked (related) to the pilgrimage, as they materialized the memory of saints and/or specific event in salvation oikonomia in church history have been the subject and purpose of worshiper's homage (adoration).[8] Lamps which pilgrims brought home, especially the ones from the Holy Land, had great significance and role in giving protection to the faithful from evil forces but also as sources of divine light.[9]

Lamps made in the fourth century are generally oval in shape, usually decorated on the discus, handle and bottom with different symbols such as simple geometric, floral and, at times, figural motifs. Decoration can also be found on the shoulder belt that follows the shape of the discus and at the top of the beak where the hole for the fuse is situated.[10] Discus on roman lamps is also called



Fig. 1. Three nozzle lamp, necropolis Pećine, Viminacium, fourth century, front side

'Bildlamp'[11] and it presents a flattish area on the top of the lamp that provided a canvas for a vast array of motifs. Different motifs found their place on discus and can be of pagan source such as mythological scenes, images of eastern gods, gladiator fight scenes, erotic scenes, floral motifs, geometrical ornaments, but also one can find images of apparent Christian symbolism such as the cross,[12] Christogram,[13] fish,[14] vine,[15] and combinations of two or more symbols such as cross in a vine rinceaux[16] or narrative scenes, like the battle between David and Goliath, or images of Christ treading the beasts.[17] All of these motifs were widely recognized, not just in Rome but through the entire Roman Empire, and their concept became known from fresco paintings, stucco or mosaic depictions, architectural or sculpture decoration, glyptic art.[18]

late antiquity, eds. D. Brakke, D. Deliyannis and E. Watts, Farnham–Burlington 2012, 167.

6 *Ibid.*, 168.

7 H. C. Evans, *Byzantium: faith and power (1261–1557),* New York 2004, 97.

8 K. Totev, *Thessalonican eulogia found in Bulgaria: lead ampules, enkolpia and icons from the 12th–15th centuries,* Veliko Tŭrnovo 2011, 15. For pilgrimage v. G. Vikan, *Byzantine pilgrimage art*, Washington 1982; R. Ousterhout, *The blessings of pilgrimage*, Urbana 1990.

9 Totev, *op. cit,* 17.

10 The presence of ornaments, inscriptions, images, i.e. firm lamps, which are placed at the bottom of the lamp, indicate the name of the workshop or the artist who made them. It is, therefore, a seal of a certain workshop.

11 S. Krunić, *Antičke svetiljke iz muzeja grada Beograda,* Beograd 2011, 33.

12 D. M. Bailey, *A catalogue of the lamps in the British Museum*: *Roman Provincial lamps*, 3, London 1988, 30, 196; V. Perko, A. Nestorović, I. Žižek, *Ex oriente lux. Rimskodobna svetila iz oljenke iz Slovenije,* Ptuj 2012, 76; J. Perlzweig, *Lamps of the Roman Period*: *first to seventh century after Christ,* Princeton 1961, 180–182, T. 40–41; Krunić, *op. cit*., 380.

13 Perlzweig, *op. cit.,* 136, T. 24, 178–180, T. 39–40; Bailey, *op. cit.*, 24–30, 192, 194–196; O. Broneer, *Terracotta lamps,* Princeton 1977, 78, T. 34; Perko, Nestorović, Žižek, *op. cit.,* 78; Крунић, *op. cit.,* 380.

14 Krunić, *loc. cit.*, no. 421; Bailey, *op. cit.*, 88; Perlzweig, *op. cit.*, 130, T. 12, 20.

15 Perlzweig, *op. cit.,* 131, T. 21; Broneer, *op. cit.,* 67; Krunić, *op. cit.,* 380.

16 Perlzweig, *op. cit.,* 180, no. 2499, 2501. Combinations of, for example, cross and Agnus Dei can also be found, v. Bailey, *op. cit.,* 30, no. Q 1842, or combination of a cross and stars like on no. Q 3123.

17 *Age of spirituality: late antique and early Christian art third to seventh century: catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art,* ed. K. Weitzmann, New York 1979, 384–385, 526.

18 Costa, *op. cit.,* 168.

Less commonly, lamps can take forms of different animals, birds, plants etc. and therefore more directly allude to either pagan or Christian worship, like the lamp of a fish that was excavated near the city of Obrenovac in Serbia. Being an apparent Christian soteriological emblem it directly alludes to Christ and to each Christian individually.[19] Also, in the area of Singidunum and its surrounding vast numbers of lamps were excavated whose shape and decoration indicate the presence of Christianity. Moreover, due to iconographical analysis of symbols one can more precisely determine the date and typology of lamps, and in some cases workshops in which they were produced.[20] Inscriptions are also very common on pagan and Christian lamps. Usually, those are the names of workshops or artists who made them, placed at the bottom of the lamp, or in some cases we can find prayers like 'The light of Christ shines upon us', 'Blessing of the Mother of God' or 'The light of Christ shines upon us graciously' at the discus or other parts of the lamp.[21] The image and the text that is written on the lamps point out to an even greater significance of these sacral objects, as K. Totev calls them.[22] It should be noted that the shape and decoration of the lamps were adjusted according to their location within the interior, whether it's a private home, necropolis or a church.

The lamp from the National Museum in Požarevac, catalogue no. 2031, was found at the locality of Pećine, at the depth of 1.55m. It was made of red pottery, painted in red, and measures 8.8cm in length. It is rectangular in cross-section, has three nozzles and a handle in the form of a leaf.[23] The base is flat and closely follows the shape of the recipient. The base is decorated with vine rinceaux and grapes placed in the rectangular field. The discus of the lamp has one hole in which oil was poured. It is framed with doubled rectangular field (that is, with two concentric rectangles) decorated with vine rinceaux and grapes, resembling the base. The shoulder strap that forms a square is decorated on its outer side with volutes, rosettes and palmettos. The handle is decorated with two vertical ribs which are split down the slanted lines leaving the impression of palms, leaves or even menorah. It resembles the lamp that was found on today's Student's Park in Belgrade and is now kept in the Belgrade City Museum under the number AA/5109.[24]

This type of lamp, with three nozzles, can be found throughout the Mediterranean and, as most scholars agree, probably originates from North African workshop, in Fayum, Egypt, and from where it was widely exported. It can have up to nine nozzles and was most common in its production in the second and first century BC. The production of this type of lamp lasted until the fourth century AD.[25] In Viminacium, besides a vast number of these types of lamps, a mould from the necropolis 'Više grobalja' was found.[26] The presences of a mould, as opposed to wheel-made ones, point out to the developed local workshop. Therefore lamps can be traced not just to a particular region of manufacture but to a particular mould. Furthermore it reveals all trade routes and the expansion of network between Viminacium and other parts of the Roman Empire as well as the patterns of their usage.[27]

As previously noted, iconography on this lamp probably came and developed through common and well-known motifs in temples, churches, sculpture, floor mosaics, paintings, coins, etc. as part of antique, roman, art and in the art of the early Christians and as such will influence its future artistic and above all symbolic meaning. Namely, iconography on lamps should not be neglected nor treated as mere decoration, especially if lamps were used for religious or burial purposes.[28] Therefore, this paper aims to show one of probably many potential readings of meanings of motifs on the lamp from Viminacium.

Iconographic content found on this lamp is highly developed and can be traced through history on almost every object of worship, carrying special meaning depending on the time it was made and culture it belonged to.[29] We can almost for certain claim that these motifs developed on floor mosaics since they were main carriers and heirs of Hellenistic and Roman as well as Christian art.[30]

Since discus claimed to provide the best surface for the message the object had to carry it displayed motifs and ornaments that were most common and most recognizable in the art and culture of the Roman Empire. Unfortunately, a comprehensive study of different motifs, their development and meaning within the Roman Empire during the time of extreme religious syncretism of the third and fourth century has not been done so far. Besides D. Bailey's catalogue of the British Museum's collection and J. W. Hayes' smaller publication on lamps in the Royal Ontario Museum other scholar's works are rather chronologically, geographically, historically and artistically limited.[31] On the discus of the lamp from Viminacium we can see images of vine rinceaux and grapes which are common in pagan and Christian works of art, or objects. Namely, floral motifs found their place in sacral edifices, church floors, furnishings and objects of everyday use. It is interesting to note that almost certainly these motifs

---

19 Krunić, *op. cit.,* 380.

20 *Ibid.*

21 Totev, *op. cit.,* 17; L. Humphries, Y. Piatnitsky, V. Zalesskaya, *Pilgrim treasures from the Hermitage*: *Byzantium, Jerusalem,* Zwolle 2005, 75–76.

22 *Ibid.*

23 Regarding this type of lamps v. Krunić, *op. cit.*, 188–189.

24 Krunić, *op. cit.*, 183, catalogue no. 299.

25 *Ibid.*, 188.

26 *Ibid.,* 189. We must also emphasize that the existence of mould indicates a certain local workshop in which these lamps were produced. Also v. Costa, *op. cit.,* 168.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*, 169.

29 Individual motifs and images numerous scholars have investigated, and we are going to name just some of them: M. Vegas, *Die römischen lampen von Neuss*, Limesforschungen 7 (Berlin 1966) 63–127, esp. 68, 84; D. M. Bailey, *A catalogue of the lamps in the British Museum*: *Roman lamps made in Italy,* 2, London 1980, 6–7; H. Eckardt, *Illuminating Roman Britain*, Montagnac 2002, 121; Krunić, *op. cit.,* 355; J. Lund, *Christian lamps: motifs in context*, in: *Late antiquity art in context,* Copenhagen 2001, 199–214.

30 Costa, *op. cit.*, 177–178; Lund, *op. cit.*, 205.

31 D. M. Bailey, *A catalogue of the lamps in the British Museum,* 1–4, London 1975–1996; J. W. Hayes, *Ancient lamps in the Royal Ontario Museum I: Greek and Roman clay lamps,* Toronto 1980; Costa, *op. cit.*, 169; A. Karivieri, *The Athenian lamp industry in late antiquity,* Helsinki 1996, 61–62; V. Sussman, *Samaritan cult symbols as illustrated on oil lamps from the Byzantine period*, Israel – People and Land 4 (Tel Aviv 1986/1987) 13–14 (English), 133–146 (Hebrew). Other works are either chronologically or geographically limited.

were 'problematic' when they were extracted and survived in the newly formed Christian art and culture, but this time carrying a different meaning. Anti pagan law from the fourth century was explicit in forbidding the use of vine in pagan rituals.[32] But considering that vine had ambivalent connotations and that it was used in both pagan and Christian purposes, the problem was finally solved, as we can see, on floor mosaic of the Christian church Paphos Chrysopolitissa in Cyprus with an inscription 'I am the true vine, and my Father in the gardener' (Jn 15:1), so as to separate Christian from pagan worshipers. Therefore, besides being associated with Greek god Dionysus or Roman god Bacchus and with the cult of Libera, goddess of wine and trade, in Christianity vine rinceaux and grapes became standard in presenting Eucharist and the Tree of Life.

Churches are often decorated with a diversity of images of plants and flowers, mainly set on floors, so as to present God's world.[33] Namely, Early Christian art until the beginning of the eight century and iconoclasm abounds with motifs taken from nature with meticulously highlighted and edited differences between diverse species of plants and animals.[34] Most floral and animal motifs were taken from real life forms and they carry within themselves a profound symbolic meaning of heavenly eternal bliss. Certainly the most commonly found image in all antique and Early Christian floor mosaics is that of a magnificent garden composed of floral motifs like acanthus, vine, lotus, grass, trees, and flowers. Flowers, leaves and stems, either copied from nature or at times invented, can be visualized in many different ways but they always carry the same meaning. They are, as O. Grabar noticed in his book *The Mediation of Ornament*, construed in psychological and visual context and when being used and set on certain object, wall, floor, become mediators between the observer, in this case a worshiper and the work of art. They are arbitrators between perception and understanding of all visual shapes.[35]

The geometric frame, rectangle, which accommodates the vine rinceaux, is very common in ancient and Early Christian art and presents an example of aniconism invented in the East Mediterranean. If geometric patterns are repeated or are being organized in concentric repetitions, as in our case, it leads us to the conclusion that they start to function as magical agents, in the sense of apotropaic or propitious.[36] What remains as unresolved issue, around which in the Early Christian period, as well as today, debates have evolved is whether these symbols carry magical powers and if so are they related to pagan cults. By reiterating the pattern, is the power of the sign increasing like when worshiper is asked to repeat a prayer in order for it to be fulfilled? Or is it just a question of mere ornament?[37] How can we explain the presence of what was clearly pagan ritual in Christian art and culture? What we must take into consideration is that every nation, whether pagan or Christian, carries a very strong local religious practice which at all times either competed or complemented what was at the time state religion. What archaeologists concluded is that numerous findings show that throughout history of every civilization charms and amulets were widely used. Therefore, in pursuit of a specific meaning, Christian or pagan, we must bear in mind that these symbols were carrying the same or at least similar meaning of protection from mostly evil forces. Besides squares one can find other shapes such as swastikas, crosses, Solomon's knot, etc. M. Eliade supported this idea adding that every symbol has more than one meaning especially since, as he points out, numerous scholars tried to explain *coincidentia oppositorum*.[38] Complexity of meaning is important in understanding and discussing the nature and function of symbols. Every symbol is multivalent in structure, has multiple meanings and is revealed through cosmos. Therefore, rectangle, being repeated or multiplied and since it is consisted of four sides it carries a clear cosmological meaning.[39] As H. Maguire notices "The endless repetition of the geometrical pattern invoked the concept of continuous protection".[40] Also, the protection is not reserved solely to the spiritual or religious realm, especially since it was places in the necropolis. It is for 'for the entire time'.[41]

A palmetto on the handle of the lamp is also very common motif in this period and place where it was found. Like other motifs it is also common in both pagan and Christian culture. Its shape refers (resembles) to the Tree of Life and therefore is closely linked to the place where the entire human race will find redemption.[42] The Tree of Life is a central motif that linearly and chronologically as well as vertically, in the axis, connects all the

---

32 H. Maguire, *Nectar and illusion*: *nature in Byzantine art and literature,* New York 2012, 24.

33 If the church symbolically represents the cosmos than the floors represent the earth, the one God created in first six days of creation. It can be seen best on the example of floor mosaic in Herakleia Lynkestis, v. B. Vranešević, *Slika raja na ranohrišćanskim podnim mozaicima na Balkanu: od 4. do 7. veka,* Belgrade 2014 (unpublished PhD thesis), 129–143, esp. 132–136.

34 The best example illustrates the narthex of the Great basilica in Herakleia Lynkestis, on the territory of present day Republic of Macedonia, dated in the sixth century, with images of the earth surrounded with ocean. R. E. Kolarik, *The Floor Mosaics of Eastern Illyricum. The Northern Regions*, Actes du Xe Congrès International d'Archéologie Chrétienne I, Città del Vaticano 1984, 445–479; *The floor mosaics of Eastern Illyricum,* Hellenika 26 (1980) 173–203; H. Maguire, *Earth and ocean: the terrestrial world in early Byzantine art,* University Park 1987, 36–40; Idem, *Nectar and illusion,* 106–107. Similarly we can find in the basilica Dumetios in Nikopolis, with images of garden portrayed in accordance with biblical allusions of Eden, or paradise, since they are in art as well as in exegesis equated. E. Kitzinger, *Studies on late antique and early Byzantine floor mosaics I. Mosaics at Nikopolis,* DOP 6 (1951) 81–122.

35 O. Grabar, *The mediation of ornament,* Princeton 1992, 202.

36 H. Maguire believes that repetition of certain shapes, primarily geometrical, the function of magic is being highlighted, v. H. Maguire, *Magic and geometry in early Christian floor mosaics and textiles,* JÖB 44 (1994) 265–274; *The Glory of Byzantium: art and culture of the Middle Byzantine era, A. D. 843–1261*, eds. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York 1997, 290; Vranešević, *op. cit.,* 129–143, esp. 132–136.

37 Maguire, *Magic and geometry,* 269.

38 M. Eliade, *Images and symbols: studies in religious symbolism,* Princeton 1991, 39.

39 Vranešević, *op. cit.,*137.

40 Maguire, *Magic and geometry,* 274.

41 *Ibid.*

42 On the Tree of Life v. B. Baert, *A heritage of Holy Wood: the legend of the true Cross in text and image,* Leiden –Boston 2004; Vranešević, *op. cit.,* 161–178; P. T. Lanfer, *Allusion to and expansion of the Tree of Life and Garden of Eden in Biblical and pseudepigraphal literature*, in: *Early Christian literature and intertextuality*, 1, eds. C. A. Evans, D. Zacharias, London 2009, 96.

cultures and heaven and earth. It has a prominent place in visual arts from the times of ancient Mesopotamian and Persian cultures, from where it was imported and modified in the structure of Judeo-Christian oikoumene. Therefore, the Tree of Life is one of the most common motifs of the antique world since it provides eternal youth and bliss to the believer.[43] Taking all the above mentioned into consideration symbolism of the lamp with funeral function is clear as the palmetto motif ensures to the believer eternal bliss in heaven.

The light that was coming from the lamp, candelabra or a candle, along with the scent of frankincense and oil (mostly olive oil) had a very important role in the construction of the sanctity of space of both Christian and pagan world.[44] We should not neglect the value of candlesticks that has repeatedly being mentioned in the Bible (Gn 25:5; 1 Kgs 7:49; 2 Kgs 4:10; Mt 5:15; Rv 1:13,20). Since the lamp was excavated on the necropolis, and having in mind the fact that it consists of three nozzles, it indicates the importance of the amount of light being necessary for the room with burial site as well as memorial cult.[45] It had special role in funeral and commemorative ceremonies since metaphysical experience of the divine light paved the way to eternal resting place to the deceased.[46] Also, the living would try to experience the union with God through the same light, as is implied in numerous texts and songs that were chanted during burial rituals.[47] The light served as a reminder on the eternal bliss to which we all strive. Therefore lamps had a prominent place in not just illuminating the sacred space but also the place where they were placed was of outmost importance, and that was usually above the grave of the martyr or a saint who carried key role in the cult of reliquaries.[48] Church fathers were among the first to establish a direct link between the illuminated interior of the room, burial chapel or a church where the funeral ceremony took place with heavenly light.[49] The light actually enabled the deceased to find his resting place, the Garden of Eden, „*lux perpetua*“, with ease or in some instances the light served to disperse all demons.[50]



Fig. 2. Three nozzle lamp, necropolis Pećine, Viminacium, fourth century, bottom side

Certain images of floral, geometrical or figural motifs, that appear in churches, chapels, wall paintings, furniture, coins, find their place on lamps and in our case most directly since the observer is trying to experience metaphysical reality of divine light and finally connects to God through contemplation. Light became structural and essential part in the creation of *hierotopos,*[51] that is a sacred place with non-material and at the same time a very material substance, function and characteristic which takes place in the necropolis or burial chapel.[52]

Looking at Christian context only, whether liturgical or spiritual (since they are mutually dependent and thus represent the whole) light is directly connected to Christ. Images of light and darkness can be traced and read in the first chapters in the Bible (Gn 1:3–4) and Gospel of John (Jn 8:12–32). The same idea permeates the hymns of Eucharist liturgy and in Christmas hymns. In one of the oldest Christian mosaics found under the altar of the old St Peter's Church in Rome, in the Vatican necropolis (mausoleum M) from around 240 AD image of Christ on chariots is depicted. He is represented as *sol invictus*, in the middle of vine rinceaux (as a symbol of immortality i.e. eternal life), on the golden background, in chariots (Helois) as descending from heaven. Behind his head is a cross shaped nimbus with radially arranged seven rays of light. If we analyze only the iconography of this mosaic we can conclude that overtaking roman as well as mithraistic motifs was aimed at spreading Christian faith and at the same time hiding from prosecution, since this new religion had not yet been recognized. Therefore, this type of presentation is common and deliberate. One other example shows us the most direct link between Christ and light, and that is in the narthex of the church St Sophia in Constantinople. Above the royal door is an image of

---

43 Vranešević, *op. cit.,* 161–178.

44 We have to note that we are dealing only with artificial sources of light, such as candles, lamps, and candelabras.

45 About the meaning and the role of light in funeral ceremonies v. D. Kotoula, *With respect to the lavishness of the illumination: the dramaturgy of light in the burial chapel of the monastic founder in Byzantium*, in: *Hierotopy of fire and light in the culture of the Byzantine World*, ed. A. Lidov, Moscow 2013, 185–199. In some monastic chapels the amount of light that came from the lamps dictated the general plan of the decoration of the sacred space. About the meaning of light in roman tombstones v. G. McN. Rushforth, *Funeral lights in Roman sepulchral monuments,* The Journal of Roman Studies 5 (1915) 149–164.

46 D. Abrahamse, *Rituals of death in the Middle Byzantine period*, The Greek Orthodox Theological Review 29 (1984) 125–134, esp. 129–133; J. Kyriakides, *Byzantine burial customs: the care of the deceased from death to prothesis*, The Greek Orthodox Theological Review 19 (1974) 37–72, esp. 54–57; M. Alexiou, *The ritual lament in Greek tradition,* Cambridge 1974.

47 Kotoula, *op. cit.*, 199.

48 M. Xanthopoulou, *Les lampes en bronze à l'époque paléochrétienne,* Turnhout, 2010, 65–70; Kotoula, *op. cit.,* 185–186.

49 G. Galavaris, *Some aspects of symbolic use of lights in the Eastern Church: Candles, lamps and ostrich eggs*, Byzantine and Modern Greek Studies 4 (1978) 69–78, esp. 71–73.

50 Rushforth, *op. cit.,* 163.

51 A. Lidov, *Hierotopy: the creation of sacred spaces in Byzantium and medieval Russia*, Moscow, 2006; Kotoula, *op. cit.*, 199.

52 Kotoula, *op. cit.*, 199.

Christ with inscription 'I am the light of the world' (Jn 1:9). The world was created and will end in light.

Considering all the above mentioned we can see profound symbolism of lamps. Namely, in the first four centuries of Christianity, a major socio-political significance that eulogies, such as reliquaries, lamps and ampoules, had on spiritual as well as everyday life of a believer, expanded. To the people in the first centuries of Christianity a lamp was not simply an object that provided light but rather one which represented a symbol of life, because of its use in both liturgical and funeral rituals indicated the presence of God (Ex 2:20–21). Along with its decoration, whose symbolism is highly significant to this purpose, the burning of incense and chanting created a sacred space and as such was considered a key element in providing eternal life for the deceased. This lamp from Viminacium, and many others excavated from the same necropolis, is decorated with motifs which belong to a large repertoire of imagery with strong references to eternal and the life ever after, i.e. to the Second Coming and the eschatological realm.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Abrahamse D., *Rituals of death in the Middle Byzantine period*, The Greek Orthodox Theological Review 29 (1984) 125–134.

Age of spirituality: late antique and early Christian art third to seventh century: catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art, ed. K. Weitzmann, New York 1979.

Alexiou M., *The ritual lament in Greek tradition,* Cambridge 1974.

Baert B., *A heritage of Holy Wood: the legend of the true Cross in text and image,* Leiden–Boston 2004.

Bailey D. M., *A catalogue of the lamps in the British Museum: Roman lamps made in Italy,* 2, London 1980.

Bailey D. M., *A catalogue of the lamps in the British Museum: Roman provincial lamps*, 3, London 1988.

Bailiey D. M., *A catalogue of the lamps in the British Museum,* 1–4, London 1975–1996.

Broneer O., *Terracotta lamps,* Princeton 1977.

Da Costa K., *Shining a light on shifting frontiers: cultural uses of ceramic lamps during late antiquity*, in: *Shifting cultural frontiers in late antiquity*, eds. D. Brakke, D. Deliyannis, E. Watts, Farnham–Burlington 2012, 167–180.

Eckardt H., *Illuminating Roman Britain*, Montagnac 2002.

Eliade M., *Images and symbols: studies in religious symbolism,* Princeton 1991.

Evans H. C., *Byzantium faith and power (1261–1557)*, New York 2004.

Galavaris G., *Some aspects of symbolic use of lights in the Eastern Church: Candles, lamps and ostrich eggs*, Byzantine and Modern Greek Studies 4 (1978) 69–78.

Grabar O., *The mediation of ornament,* Princeton 1992.

Hayes J. W., *Ancient lamps in the Royal Ontario Museum I: Greek and Roman clay lamps,* Toronto 1980.

Karivieri A., *The Athenian lamp industry in late antiquity,* Helsinki 1996.

Kitzinger E., *Studies in late antique and early Byzantine floor mosaics I. Mosaics at Nikopolis,* DOP 6 (1951) 83–122.

Kolarik R. E., *The Floor Mosaics of Eastern Illyricum. The Northern Regions*, Actes du Xe Congrès International d'Archéologie Chrétienne I, Città del Vaticano 1984, 445–479.

Korać M., Pavlović R., Mrđić N., *Viminacijum – daljinska detekcija i GIS*, Arheologija i prirodne nauke 1 (Beograd 2006) 21–36.

Kotoula D., *With respect to the lavishness of the illumination: the dramaturgy of light in the burial chapel of the monastic founder in Byzantium*, in: *Hierotopy of fire and light in the culture of the Byzantine World*, ed. A. Lidov, Moscow 2013, 185–199.

Krunić S., *Antičke svetiljke iz muzeja grada Beograda,* Beograd 2011.

Kyriakides J., *Byzantine burial customs: the care of the deceased from death to prothesis*, The Greek Orthodox Theological Review 19 (1974) 37–72.

Lanfer P. T., *Allusion to and expansion of the Tree of Life and Garden of Eden in Biblical and pseudepigraphal literature*, in: *Early Christian literature and intertextuality,* 1, eds. C. A. Evans, D. Zacharias, London 2009, 96–108.

Lidov A., Hierotopy: the creation of sacred spaces in Byzantium and medieval Russia, Moscow 2006.

Lund J., *Christian lamps: motifs in context*, in: *Late antiquity, art in context,* Copenhagen 2001, 199–214.

Maguire H., *Earth and ocean: the terrestrial world in early Byzantine art,* University Park 1987.

Maguire H., *Magic and geometry in early Christian floor mosaics and textiles,* JÖB 44 (1994) 265–274.

Maguire H., *Nectar and illusion*: *nature in Byzantine art and literature,* New York 2012.

Ousterhout R., *The blessings of pilgrimage*, Urbana 1990.

Perko V., Nestorović A., Žižek I., *Ex oriente lux. Rimskodobna svetila iz oljenke iz Slovenije,* Ptuj 2012.

Perlzweig J., *Lamps of the Roman Period*: *first to seventh century after Christ,* Princeton 1961.

Piatnitsky Y., Humphries L., Zalesskaya V., *Pilgrim treasures from the Hermitage*: *Byzantium, Jerusalem,* Zwolle 2005.

Rushforth G. McN., *Funeral lights in Roman sepulchral monuments,* The Journal of Roman Studies 5 (1915) 149–164.

Spasić-Đurić D., *Tragovi hrišćanstva u Viminacijumu*, Majdan 2 (Kostolac 2013) 1–14.

Sussman V., *Samaritan cult symbols as illustrated on oil lamps from the Byzantine period*, Israel – People and Land 4 (Tel Aviv 1986/1987) 133–146.

Špehar O., *Nastanak hrišćanske sakralne topografije urbanih prostora centralnog Balkana: od Milanskog edikta do početka 7. veka,* Belgrade University 2012 (unpublished PhD thesis).

The Glory of Byzantium: art and culture of the Middle Byzantine era, A. D. 843–1261, eds. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York 1997.

Totev K., *Thessalonican eulogia found in Bulgaria: lead ampules, enkolpia and icons from the 12th–15th centuries,* Veliko Tŭrnovo 2011.

Vega M., *Die römische lampen von Neuss*, Limesforschungen 7 (Berlin 1966) 63–127.

Vikan G., *Byzantine pilgrimage art*, Washington 1982.

Vranešević B., *Slika raja na ranohrišćanskim podnim mozaicima na Balkanu: od 4. do 7. veka,* Belgrade University 2014 (unpublished PhD thesis).

Xanthopoulou M., *Les lampes en bronze à l'époque paléochrétienne,* Turnhout 2010.

Zotović Lj., *Rano hrišćanstvo u Viminacijumu kroz izvore i arheološke spomenike*, Viminacium 8/9 (Požarevac 1994) 59–72.

Zotović Lj., *Early Christianity in Viminacium*, in: *The age of tetrarchs*, ed. Dragoslav Srejović, Belgrade (1995) 339–348.

Иконографија светлости. Могуће тумачење декорације лампе са три кљуна из Виминацијума

Бранка Вранешевић

Аутор се бави могућим тумачењем декорације светиљке са три кљуна из раног IV века, пронађене на некрополи Пећине античког града Виминацијума. Лампа, која се данас чува у Народном музеју у Пожаревцу, истиче се по свом правоугаоном облику, три кљуна и декорацији која се састоји од геометријских и флоралних елемената. С обзиром на функцију и значење лампи у оквиру ранохришћанског учења, литургије и чина сахрањивања, њена декорација може се схватити као визуелизација концепта везаних за живот у вечном блаженству и божанској светлости. Будући да говоримо о периоду израженог верског синкретизма, сложеност иконографских решења на предметима свакодневне употребе, попут ове светиљке, може нам дати одговоре о развоју и ширењу хришћанске вере на тлу Горње Мезије, као и о присуству различитих верских обреда у оквиру једног античког града.

Светиљка је од црвено печене и бојене керамике, правоугаоног пресека, са три кљуна и дршком у облику листа. Дно је равно, прати форму реципијента, и украшено виновом лозом и гроздовима смештеним у правоугаоно поље. Диск светиљке, са једним отвором за уље, орнаментисан је дуплим правоугаоником (два концентрична правоугаоника), у чијој се унутрашњости налази представа винове лозе са гроздовима међу којима је отвор за уље. Рамени појас лампе украшен је волутама, розетом и палметама. Дршка по средини има два вертикална ребра, од којих се рачва низ косих линија што стварају облике палмете, листова, или пак меноре.

Винова лоза и грожђе јесу мотиви који су присутни, осим на лампама, и у сакралним објектима, на подовима, мобилијару и предметима за свакодневну употребу. У хришћанству се везују за чин евхаристије, а могу да буду и симбол Дрвета живота. Геометријски оквир, правоугаоник, у који је смештена винова лоза, као један облик аниконичне уметности и иновације источног Медитерана, чест је у античкој уметности. Палмета је, такође, врло чест мотив не само у уметности светиљки већ и у широј паганској и хришћанској уметности. Њен облик најчешће указује на Дрво живота, које је уско везано за место где ће се остварити искупљење читавог људског рода. Дрво живота је централни мотив који праволинијски и хронолошки спаја културе света и прожима у поимању вертикалне линије (*axis*) која спаја небо и земљу, које вернику обезбеђује вечну младост и блаженство.

С обзиром на изложене чињенице, дубока и значајна симболика лампи је очигледна. У првим вековима хришћанства ове евлогије имале су велики друштвено-политички значај и заузимале су важно место у свакодневном животу појединца како приликом сахрањивања тако и у сакралним објектима. Људима првих векова хришћанства лампа није била само предмет који је одавао светлост већ и симбол живота због своје намене како у литургији тако и приликом сахрањивања и указивала је на Божије присуство (Изл 27, 20–21). Уз декорацију, светлост која је допирала из лампи, канделабра или свеће, са мирисом тамјана и уља, имала је важну улогу у конструисању светости простора и паганског и хришћанског света. У некрополама су светиљке омогућавале покојнику да лакше пронађе пут ка свом вечном пребивалишту, рајском врту, месту вечног блаженства, *lux perpetua* и обезбеђивале су души светлост која растерује демоне. Можемо закључити да је, као и бројне друге лампе из некрополе, лампа из Виминацијума украшена мотивима који су припадали богатом репертоару слика с јасном алузијом на вечност, односно други Христов долазак.

Salvific imagery in the *Barberini Psalter* (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. gr. 285*)

Emma Maayan Fanar*
University of Haifa, Israel

UDC 75.057(=14'04)
271.2-282-535.8
75.046.3
DOI 10.2298/ZOG1438031M
Оригиналан научни рад

The article explores iconography of the illuminated initial letters in the tenth-eleventh-century Italo-Byzantine psalter (Vatican, Barber. gr. 285). It is argued that its initial letters clearly express Byzantine attitude to personal prayer, a plea for salvation and the struggle with evil through the words of Psalms, despite the mixture of models, most of which are certainly of non-Byzantine character.

Keywords: illuminated initial letters, Byzantine psalter, psalms, salvation

A small-sized (107 × 83 mm) Greek psalter from the Vatican library, *Barberini gr. 285*, is an outstanding example of Italo-Byzantine art. The manuscript consists of 159 folios of parchment, gathered in quires of six, eight and ten leaves. The text is written in one column, 21-23 lines per page, in minuscule script of tiny letters in brown-grayish ink, with rubrication and headings in red ink. Each and every psalm of this modest psalter starts with a striking pen-drawn illuminated initial letter executed in the brown ink of the text or in the red ink of the headings, most probably by the scribe. Red contour lines and dots are added to emphasize the initial letters. Sometimes, inaccurate traces of blue and green colors can be seen on the draperies of the figures and bodies of some animals. Some initials are strictly ornamental, decorated with interlaces, knots, and more, others consist of human and zoomorphic figures, or of human–animal fighting, forming a letter by means of the interplay of the bodies. All lack almost entirely any Biblical or Christological narrative. The only full-page illustration, of David fighting Goliath, precedes Ps 151 (fol. 140v). Another miniature may well have existed at the beginning of the manuscript, but this is missing today together with its first pages.

The exact date of the psalter remains unclear. Its script, headpieces and initial letters have been attributed to the late tenth–early eleventh century,[1] while the main debate concerns the full-page illustration, placed in the tenth or thirteenth–fourteenth century according to its stylistic irregularities.[2]

Stylistic and paleographic analysis clearly shows that the manuscript was made in Southern Italy, and is highly influenced by Latin decorative elements.[3] Certain stylistic and thematic features link it to the Benevento-Capua region. This applies especially to the dog-like figures incorporated into initial letters, so common in Benedictine manuscripts produced in Monte Cassino,[4] while deep acquaintance of Antique heritage and its reinterpretation in the Barberini initial letters may be paralleled in the eleventh–twelfth century architectural sculpture of Campania.[5]

In this paper I wish to show that the Byzantine attitude to personal prayer, a plea for salvation and the struggle with evil through the words of Psalms, is clear, despite

* maayanimage@gmail.com

1 A. Grabar, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IXe–XIe siècles)*, Paris 1972, 55–56, no. 36; E. T. Dewald, *A Fragment of a Tenth-Century Byzantine Psalter in the Vatican Library*, in: *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, ed. R.W. K. Wilhelm, Cambridge 1939, I, 139–150; E. Follieri, *Byzantina et Italograeca. Studi di filologia e di paleografia*, Rome 1997, 206. The Barberini Psalter was studied in respect of the dual system of liturgical psalmody attested in it (corresponding to the Jerusalem Cathedral and to the Great Church in Constantinople) by O. Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, DOP 9/10 (1956) 186–187; G. M. Hanke, *Der Odenkanon des Tagzeitenritus Konstantinopels im Licht der Beiträge H. Schneiders und O. Strunk – eine Relecture*, in: *Crossroad of Cultures. Studies in Liturgy and Patristics in Honor of Gabriele Winkler*, ed. H.-J. Feulner, E. Velkovska, R. F. Taft, Rome 2000, 345–367. On the problem of such dual structures v. S. Parenti, *The Cathedral Rite of Constantinople: Evolution of a Local Tradition*, Orientalia Christiana Periodica 77 (2011) 449–469.

2 Tenth century according to Dewald, Grabar and Lowden [J. Lowden, *Observations on Illustrated Byzantine Psalters*, Art Bulletin 70/2 (1988) 260; thirteenth century according to Lazarev, who attributes the whole psalter to the eleventh century (idem, *Istoria vizantiĭskoĭ zhivopisi*, Moscow 1986, 129); early fourteenth century according to Weitzmann]. For description of the miniature and summary of proposed dating v. A. Cutler, *The Aristocratic Psalters*, Paris 1984, 80. Due to its stylistic uniqueness, this miniature deserves separate treatment. Proposals have been made that the miniature was inserted into this manuscript from another, and might not be contemporaneous with the rest of the Psalter. In my opinion there is no ground for such a statement; the miniature is contemporary with the rest of the manuscript, merging two different models: the frame, which is most certainly of Late Roman origin (perhaps monumental fresco), and its incorporated biblical scene. This accords nicely with the scheme well known in Byzantium at least since the seventth century and applied with minor differences in the Historical (Aristocratic) Psalters of the tenth–fourteenth centuries. I elaborate on this subject in the forthcoming research on the stylistic issues of the Barberini Psalter.

3 E. Maayan Fanar, *Byzantine Pictorial Initials of the Post-Iconoclastic Period (from the End of the 9th Century to the Early 11th Century)*, Jerusalem 2004, 144–157 (unpublished doctoral dissertation).

4 G. Cavallo, *Between Byzantium and Rome: Manuscripts from Southern Italy*, in: *Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843-1261): The Metropolitan Museum of Art Symposia*, ed. O. Z. Pevny, New York 2000, 142.

5 D. F. Glass, *Romanesque Sculpture in Campania, Patrons, Programs and Style*, University Park 1991.

the mixture of models, most of which are certainly of non-Byzantine character.

The only other illuminated psalter with initial letters securely attributed to Southern Italy – Paris, Bibliothèque nationale de France, *gr. 41*,[6] dated about 120 years later than the Barberini Psalter—differs from it stylistically and conceptually. The two share some basic motifs and letter structures, which are also much more widely distributed (birds forming *Alpha*s and *Epsilon-hasta*; human figures especially composing *Epsilon*s and *Kapa*s; faces enclosed in *Omicron*s; in *Paris. gr. 41* human faces and figures clearly depicted as saints, identified by a halo); however, both psalters have a unique repertoire of motifs which remain unparalleled. They rely on distinctive models and present different visual interpretations of psalms.

Most zoomorphic initials can be regarded as purely decorative, but some seem to refer clearly to the Early Christian vocabulary of symbols. For example, initial *Omicron* on fol. 37 is formed of a hart, resting on its legs and turning its head backwards. The initial opens Ps 41: "As the hart earnestly desires the fountains of water, so my soul earnestly longs for thee, O God."[7] The hart, in various forms, appears in the Byzantine and Carolingian psalters as an illustration to the same verse,[8] and also in *Paris. gr. 41* (fol. 48). The hart is related to the words of the psalm, symbolizing a prayer that overcomes longing.[9] This symbolism of the hart goes back to the early Christian vocabulary, where it appears as one of the symbols of Christ.[10]

Another example is an eagle with a halo and raised wings, opening Ps 61: "Shall not my soul be subjected to God? For of him is my salvation" (fol. 53).[11] An eagle, the well-known Roman imperial symbol,[12] also found in early Christian art as a symbol of Kingship and of Christ himself, here symbolizes God protecting a soul.[13]

Some anthropomorphic initials recall Late Antique sources as well. However, the artist applies these models so inventively that they become almost unrecognizable. A case in point is the representation of the rivers of Babylon. On fol. 129 three heads in profile emerge from the side of the vertical stem of the letter *Epsilon* (substituting its horizontal bars).[14] This letter opens Ps 136: "By the rivers of Babylon, there we sat...." Water flows from the mouths of the top and bottom profiles, indicating that these are personifications of the rivers.

A similar approach to river personification is evident in the ninth–tenth-century manuscript from Athens, the National library, *cod. 211* (fol. 84v). Instead of representing the whole body, only a head, which is placed inside a jar, is depicted. Water streams from its mouth, representing the fountain of life. This distortion of the generally accepted classical god, leaning on a jar from which water pours, is also found in the eleventh-century Theodore Psalter. Here the river personifications appear in profile, all naked, with water springing directly from their mouths (e.g., fol. 176). Such depictions can also be found, though rarely, in the tenth–eleventh-century Latin manuscripts.[15]

Initial *Iota*, replaced by a column set on a stepped base and topped with a profile facing upwards, can be traced to Late Antique column altars (fol. 126v).[16] The initial opens Ps 133:1: "Behold now, bless ye the Lord, all the servants of the Lord, who stand in the house of the Lord...." In the Utrecht Psalter people lifting up their heads are depicted in the columned facade of a church. It seems plausible that the Barberini artist takes the idea of prayer but minimizes visual depiction of "the house of the Lord" to a column, merely adapting it to the shape of the initial letter copied from a Late Antique model.[17]

Anthropomorphic imagery is the main form of initial letter illumination in the manuscript. Only two initials are certainly Christological: the Virgin with the Child (fol. 81v, Ps 86) and the figure of Christ (fol. 88, Ps 92), each enclosed in the letter *Omicron*.[18] Another image may be related to these two, although its identification is more problematic. On fol. 91 initial *Omicron* is substituted by the bust of a young veiled woman, which might depict the personification of earth or refer to a personification of

---

6 The only study on this psalter is by Maria Evangelatou [eadem, *The Exegetical Initials of Codex Parisinus graecus 41: Word and Image in a Twelfth-century Byzantine Psalter*, Word and Image 24 (2008) 1–21]. The study is not exhaustive, its purpose being to bring this exceptional piece to scholarly attention. It merits much deeper research.

7 Grabar, *Les manuscrits grecs*, Pl. 59, fig. 236. The numbering of Psalms is according to the Septuagint. English translation is cited according to L. C. L. Brenton, *The Septuagint with Apocrypha: Greek and English*, London 1851 (1990³).

8 E.g. Chludov (Moscow, State Historical Museum, *MS. D.129*), fol. 41; Bristol (London, British library, *Add. 40731*), fol. 69; Theodore (London, British library, *Add.19352*), fol. 51, Barberini 372 (Rome, Biblioteca apostolica Vaticana, *Barb. Gr. 372*), fol. 72v, Hamilton (Berlin, Kupferstichkabinett, *78 A 5*), fol. 100v, also, Utrecht (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, *MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32*), fol. 24v and Stuttgart (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, *Bibl. fol. 23*), fol. 53v. Comparisons with Byzantine marginal psalters are given where necessary, based on the iconographic index of S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques de 15 Psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte*, Paris 1978.

9 *Theodore Psalter*, ed. C. Barber, Champaign 2000 (CD-ROM), explanations on Ps 41; Commentaries on Ps 41 (42) in: J. M. Neale, R. F. Littledale, *A Commentary on the Psalms from primitive and medieval writers, and from various office-books and hymns of the Roman, Mozarabic, Ambrosian, Gallican, Greek, Coptic, Armenian, and Syrian rites*, II, New York 1976, 56–57.

10 *Physiologus* makes use of this Psalm, taking an example of a hart triumphant over a serpent to emphasize the Lord's victory over the devil; R. M. Grant, *Early Christians and Animals*, London 1999, 64–65.

11 Grabar, *Les manuscrits grecs*, Pl. 60, fig. 240.

12 J. M. S. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art,* London 1973, 241.

13 In the Hebrew Bible, God's care for Israel is compared to that of the eagle for its young (Ex 19:4; Dt 32:11; Is 40:31). This symbolism of God's protection is evident in Christian thought also. V. commentaries on Ps 61 (62) in: Neale, Littledale, *A Commentary on the Psalms*, II, 312–313.

14 Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, fig. 5.

15 E.g. the Ripoll Bible, Vatican Library, *ms. lat. 5729*, fol. 82, early eleventh century; A. Contessa, *The Ripoll and the Roda Bibles. A Comparative Study of the Style of the Illustrations of the Two Manuscripts and an Iconographical Study of the Book of Genesis: From the Creation to the Cycle of Noah*, Jerusalem 2002 (unpublished doctoral dissertation), II, fig. 9.

16 Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, fig. 6.

17 The replacement of the letter "I" by a column is found as early as the sixth-century Latin-Italian manuscript – Gospels, Split, Kapitelbibliothek s.n., fol. 82, 247. In this case the column is topped by a cross (C. Nordenfalk, *Die Spätantiken Zierbuchstaben*, Stockholm 1970, pl. 45 a, b). Column altars topped with a head can be seen in Roman art (e.g., a Mildenhall plate, fourth century); *Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978, ed. K. Weitzmann, New York 1979, no. 130.

18 Grabar, *Les manuscrits grecs*, Pl. 60, figs. 243, 244.

Sion, here unified with the representation of the Church, in keeping with the meaning of Ps 96.[19]

The inspiration for the initials on fols. 81v and 88 probably emanates from small objects originating in Byzantium. Both are set in oval frames—unusual for the manuscript as other *Omicron*s are round. Although the immediate association is with icons,[20] the oval shape suggests cameos with the depictions of the figure of Christ, the Virgin and other sacred figures, as a model, some of which may come from Constantinople.[21] These motifs are clear references to Byzantine models, which poses a problem of availability of models and artistic choices, as well as a possible apotropaic significance of the psalter to the beholder. On the other hand, blessing hands incorporated into *Epsilon* and *Omicron*, substituted by a fish, have Byzantine origins, but by the late tenth century were common in Greek manuscripts produced in Southern Italy.[22]

With very few exceptions the human-figured initial letters in the Barberini Psalter are anonymous. Initials *Epsilon* and *Omicron* usually become or enclose faces (fols. 17, 30, 38, 42, 44, 57, 123) and profiles (fols. 34, 40, 65, 74v, 75v, 92v, 122, 122v).[23] Elements like a mouth wide open, a protruding tongue, a pointing gesture, a man in prayer, and others appear time and again throughout the manuscript. As we shall see, several motifs have precedents in other manuscripts or objects, but most of the figures are unique in appearance, and seem to have been invented especially for this psalter and inspired by a particular verse. This complicates significantly their interpretation but also testifies to an original approach and a personal touch.

Thus a human profile with open mouth and protruding tongue is depicted on fols. 34, 40, 92v, 122 and 123, but its meaning varies. Illustrating the opening verses of Ps 38 (fol. 34), it refers literally to "I said, I will take heed to my ways, that I sin not with my tongue; I set a guard on my mouth." By comparison, the Utrecht Psalter illustrates the same words in another way. The Psalmist is depicted covering his mouth with his hands (fol. 22v).[24] The same motif

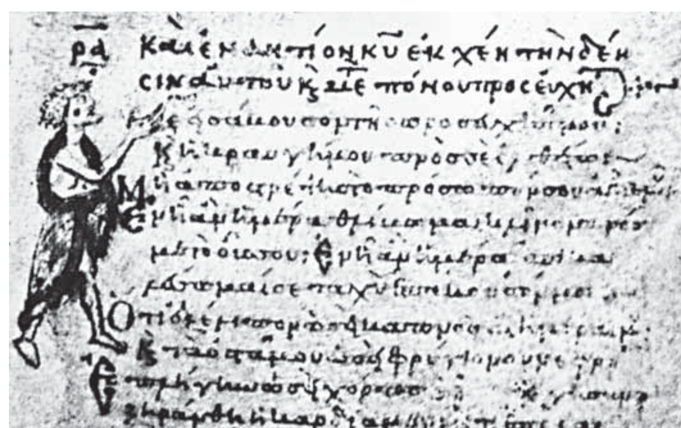


Fig. 1. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. gr. 285, fol. 94 (after Grabar, Les manuscrits grecs, pl. 61, fig. 246)

on fol. 40 (fig. 10) refers to the words "My tongue is the pen of a quick writer" (Ps 44). In Utrecht the decision was to depict a scribe writing (fol. 26). On fol. 92v two faces in profile, wearing pointed hats and turned to each other, have their mouths open with their tongues sticking out. These illustrate either "tremble people" (Ps 98) or exaltation of the Lord mentioned further on in the psalm.

This ambivalent motif of human profiles with protruding tongues goes back to Ancient Greek gorgons. In Romanesque and Gothic art it becomes closely linked to the figures and faces mostly in a negative context. Diabolic and sinful figures are frequently depicted sticking out their tongues. These also serve as a sexual symbol, for example, in Luxuria or in numerous representations of exhibitionists. Yet in addition to all this, the motif might have apotropaic significance as repelling evil.[25] We will return to the meaning of the Barberini profiles later.

Human figures forming especially initial *Kappa* and *Epsilon* are depicted in prayer, approaching or gesturing to the text (e.g,. fols. 33, 45, 80v). Such figures were to become very common in the eleventh–thirteenth-century Byzantine psalters, especially those written in Italy (e.g., *Paris. gr. 41*), but also in those from Constantinople (e.g., Saint Petersburg, National Library of Russia, *gr. 214*). A figure in prayer also appears as one of the basic components in the illuminated psalters, Byzantine as well as Latin, forming wider narratives or appearing alone on the margins usually with an emphasis on their gestures of prayer. So the figures in prayer seem to be moved into the initials from one of these schemes; this shift highlights that act, possibly relating to the general significance of the psalter as a prayer book.

In Barberini 285 the figures are not identified as saints (as in the eleventh-century Byzantine manuscripts and *Paris. gr. 41*) or as the Psalmist (as in the Utrecht Psalter, fol. 71v), but as wandering persons, usually poorly dressed – perhaps a monk, with clear emphasis on hum-

[19] Grabar, *Les manuscrits grecs*, Pl. 60, fig. 244. For a discussion on the possible identification of the figure v. Maayan Fanar, *Byzantine Pictorial Initials,* 161–163. Around her head and neck she wears a variation of a typical middle Byzantine kerchief complemented by a diadem, with hair uncovered at the sides and one fringed edge hanging at one side. This is comparable to St. Pelagia's representation in the tenth-century Basil II Menologium (Rome, Biblioteca apostolica Vaticana, *gr. 1613*, p. 98; M. G. Parani, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th–15th Centuries)*, Leiden–Boston 2003, 77, pl. 80, 86.). In the marginal psalters a personification of Sion illustrates verses 7–8 (Chludov Psalter, fol. 100v; Theodore Psalter, fol. 130).

[20] Ps 86 signifies the incarnation of Christ while Ps 92 was considered a hymn to the Kingdom of Christ; Neale and Littledale, *A Commentary on the Psalms*, III, 80, 86–7, 195–198.

[21] *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era AD 843 – 1261*, Catalogue of the Exhibition, The Metropolitan Museum of Art, ed. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York 1997, nos. 126–135.

[22] E. Maayan Fanar, *Revelation through the Alphabet: Aniconism and Illuminated Initial Letters in Byzantine Artistic Imagination*, Geneva 2011, 99–112.

[23] Grabar, *Les manuscrits grecs*, Pl. 59, figs. 235, 237–238; Pl. 61, figs. 247, 251–252. Only few can be identified as King David (fols. 12; 16; 125v) and King Solomon (fol. 64; *Ibid*., Pl. 60, fig. 242)

[24] In the Byzantine marginal psalters Christ is depicted speaking to St. Peter (e.g., Chludov Psalter, fol. 37v; Theodore Psalter, fol. 46v).

[25] "Putting out the tongue, except to a physician, has been regarded as a sign of rudeness; the ancient Bes amulets and the Gorgon's head suggest that it is also apotropaic and it is one of the commonest attributes of human and animal heads in medieval imagery"; L.J.A. Loewenthal, *Amulets in Medieval Sculpture; I. General Outline,* Folklore 89/1 (1978) 7. V. also, A. Weir, *Images of Lust*, *Sexual Carvings on Medieval Churches*, London 1999, 103–106; C. Sütterlin, *Universals in Apotropaic Symbolism: A Behavioral and Comparative Approach to Some Medieval Sculptures,* Leonardo 22/1 (1989) 65–74.

bleness and humiliation. On fol. 80v a barefoot man in a long robe and wearing a hat approaches the text, pointing at it. The figure refers directly to the words of the Ps 85: "O Lord, incline thine ear, and hearken to me; for I am poor and needy." While in Byzantine marginal psalters this verse is illustrated by David praying to Christ (Theodore Psalter, fol. 114), the iconography is much closer to the Utrecht Psalter where a poor and needy person is portrayed leaning on a stick as part of wider narrative (fol. 50).

On fol. 94 (Fig. 1) a poor man wearing only a cloak refers to the heading of Ps 101: "A prayer for the Poor."[26] Another poor man forms Initial *Alpha* on fol. 43 (Fig. 2) opening Ps 48: "Hear these words, all ye nations; hearken, all ye that dwell upon the earth; both the sons of mean men, and sons of great men; the rich and poor man together."[27] He is completely naked.[28] The act of listening is literally indicated by a head tilted toward the words of the psalm. This figure has a very precise parallel in the Stuttgart Psalter (fol. 163v; Ps 150). It is small, stark naked, and holds a curved strip of cloth; its body turns to the left, its head to the right. All these features appear in the Barberini Psalter too. However, in the Stuttgart Psalter the figure appears not as an autonomous unit but as a part of a scene composed of several figures, as if taken from different sources and assembled only here. The small naked figure differs from the others in its appearance and size, and seems unrelated to them. In the two manuscripts this figure may therefore derive from a common source.

In many cases the scribe/artist provides literal interpretations of the particular words of the psalm by means of the figure's posture, emphasis on the relevant parts of the body, or an object he holds in direct reference to the adjacent verse. For example, a young man leaning on the letter stem of *Pi* as if on a staff (fol. 121v) represents the "afflicted" person opening Ps 119. The verse is illustrated in the Theodore and Barberini 372 psalters by saintly figures of St. Catherine (fol. 167) and St. Gregory Argigentum (fol. 215v) respectively.

On fol. 139v another anonymous figure blowing a trumpet refers to the words of Ps 150: "Praise him with



Fig. 2. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. gr. 285, fol. 43 (Photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)

a sound of a trumpet,"[29] while a man holding a censer clearly illustrates the words of Ps 140: "O Lord, I have cried to thee, hear me... Let my prayer be set forth before thee as incense." The Barberini artist selects figures from all possible narrative contexts; he relieves them of their specific identity, thereby fortifying the act of prayer, not the person who prays or performs a religious duty.[30]

Acts of prayer or acclamation are accordingly emphasized by enlarged hands matching the shapes of the letters. The purpose of matching the letter's form at times deforms the figure itself, or allows only partial depiction. For example, initial *Upsilon* on fol. 23v is designed as the upper half of a youth's body, shown frontally with both hands stretched upwards. He leans on a small bench. The hands are enlarged and emphasized, according to the words of the psalm: "I will exalt thee, O Lord" (Ps 29:1).[31] The same words of Ps 144:1, "I will exalt thee, my God," are introduced by the figure of a short-bodied youth, with emphasized hands substituting the diagonal bars of initial *Upsilon* (fol. 135).[32] As can be seen from these examples, the letter is constructed in a pictorial convention very similar to itself, in which the hands play the most impor-

[26] The same subject appears in *Pantocrator 61* (Mt. Athos, Pantocrator Monastery, *cod. 61*), fol. 141v; Chludov Psalter, fol. 100; Bristol Psalter, fol. 165v; Hamilton Psalter, fol. 178v; Theodore Psalter, fol. 133v; and *Barberini 372*, fol. 170.

[27] In the Utrecht Psalter this verse is illuminated by two men giving a speech to the multitude (fol. 28). In the Theodore Psalter John Chrysostom is depicted preaching to the nations (fol. 60). John Chrysostom sees in the term "earthborn" a warning to all that they are dust and must to dust return: Commentaries on Ps 48 (49) in: Neale, Littledale, *A Commentary on the Psalms* II, 152; Augustine stresses the idea of identity between a righteous and a poor man: "The expression 'earthborn' ... refer to sinners; the expression 'sons of men' to the faithful and righteous. Ye see then that this distinction is observed. Who are the 'earthborn'? The children of the earth… They who desire earthly inheritances. Who are the 'sons of men'? They who appertain to the Son of Man…. The expression 'rich' refers to the 'earthborn'; but the word 'poor' to 'sons of men'. By the 'rich' understand the proud, by the 'poor' the humble." Cf. *Saint Augustin. Expositions on the Book of Psalms*, in: *The Nicene and post-Nicene fathers 8*, ed. Ph. Schaff, Grand Rapids 1977, 169 [Ps 48 (49)].

[28] Correspondence to Western models is also manifested by the depiction of genitals, which are even more emphasized in *Paris. gr. 41*. On positive and negative meanings of nudity in Byzantium v. E. Dauterman Maguire, H. Maguire, *Other Icons. Art and Power in Byzantine Secular Culture,* Princeton 2007, 97–134.

[29] Grabar, *Les manuscrits grecs*, Pl. 62, fig. 255.

[30] E.g. Ps 140: in Utrecht Psalter (fol. 79) the Psalmist, hand to his mouth and swinging a censer, is offering the evening sacrifice. The same subject is depicted in Theodore Psalter, fol. 188 and *Barberini 372*, fol. 246v.

[31] In the Utrecht Psalter God's hand appears from the sky (fol. 16v). In the Stuttgart Psalter King David attended by a soldier enters the house of Lord (fol. 36). The second verse of the psalm is written beside his head; this is a literal interpretation of the words of the psalm. The scheme, however, differs from that in the Barberini Psalter. Other psalters illustrate verse 4 with the scenes of the deliverance from hell, the Psalmist (Utrecht), the resurrection of Lazarus (*Pantocrator 61*, fol. 29; Theodore Psalter, fol. 31v, *Barberini 372*, fol. 48; Hamilton Psalter, fol. 79) and David (Baltimore Psalter, Walters Art Museum, *ms. W.733*).

[32] Grabar, *Les manuscrits grecs*, Pl. 62, fig. 254. This verse is illustrated only in the Hamilton Psalter (fol. 238a): David praying to an icon of Christ.

tant role. The rest of the body, notably the legs, plays a minor part, and may be omitted or substituted by a geometrical element.

Even further deformation of the body can be seen on fol. 89v (Fig. 3). Initial *Delta* is formed of the upper part of a half-naked man, shown in profile, turning away from the text. He is unclothed except for a pointed hat on his head. His hands and legless body, which form the two diagonals, are depicted touching the letter's horizontal bar. This image, starting Ps 94, seems quite unconnected to its words: "Come, let us exalt in the Lord: let us make a joyful noise to God our Savior." A clue to this motif may apparently be found in the writing of Augustine, who explains that those who stand apart from God in their deeds depart in corruption. "But what is the word, 'Come'? … It is not by place, but by being unlike Him, that a man is afar from God. What is to be unlike Him? It meaneth, a bad life, bad habits; for if by good habits we approach God, by bad habits we recede from God...."[33] Thus, the unlikeness to God seems to be expressed here by means of a partial, corrupted representation of the body. Augustine also refers especially to the feet: "our feet… are our affections." The motif may well have been dictated by the shape of the letter. The ability to deform provides the scribe/artist an opportunity to express the message in such an original manner.

Another initial of this kind can be found on fol. 111v. The lower corner of initial *Epsilon* is replaced by the upper part of a human body presented in profile, hardly clothed, bareheaded, right hand raised upward forming the letter's lowest horizontal bar. A leaf-shaped decoration replaces the figure's lower part, while the letter's vertical stem rises from the head toward the two upper horizontal bars, which join it at right-angles, and end in ax-like leaves hanging over the human. This image opens the words of Ps 115:1(10): "I believed, wherefore I have spoken, but I was greatly afflicted." The image seems to show a literal interpretation of the psalm. The emphasized hand, raised upwards, may represent speech or prayer (as in the other images of this psalter); however, here the letter's structure seems to be significant also. Its vertical stem penetrates the human head, and the sharp shapes of the horizontal bars give the impression of danger. At the same time, the half-figure is visibly compressed, possibly to intensify humiliation.[34] In the Utrecht Psalter the psalm is illustrated with the crucifixion (fol. 67). Here a humble but anonymous person is preferred, in keeping with the overall attitude to the human figures in the manuscript.

Interplay between geometry and human forms is evident also on fol. 53, where *Epsilon* shaped as a sitting youth with three protruding crosses opens Ps 60.[35] The verse reads: "O God, hearken to my petition; attend to my prayer." In the Utrecht Psalter the Psalmist raises his hands toward an angel (fol. 34v), while eleventh-century Byzantine marginal psalters (Theodore Psalter, fol. 75v and *Barberini 372*, fol. 100v) show St. Arsenios in prayer. In our case an act of supplication prevails.

No comparisons can be found for the examples discussed last. They seem to be the fruit of the artist's imagination—his own schemes invented for an apparently literal interpretation of the words of the psalms. These schemes are based on a combination of geometric and human elements, but contain some signs of the established vocabulary, such as emphasized hands, to represent speech or prayer. However, here invention is a blend of several pictorial sources. Partial parallels are found in the Byzantine marginal psalters, although the Barberini images do not seem to rest directly on them. Some pictorial schemes may have come from the Latin manuscripts; others repeat the ancient motifs, greatly distorted. Western influence is felt not only in choice of models but in the approach to the human figure. Nudity and the sexual organs are emphasized; the scribe/artist displays an ability to deform and metamorphose the human body by enlarging or cutting its parts, as well as constructing an impossible synergy between geometrical and figural motives in a single letter.

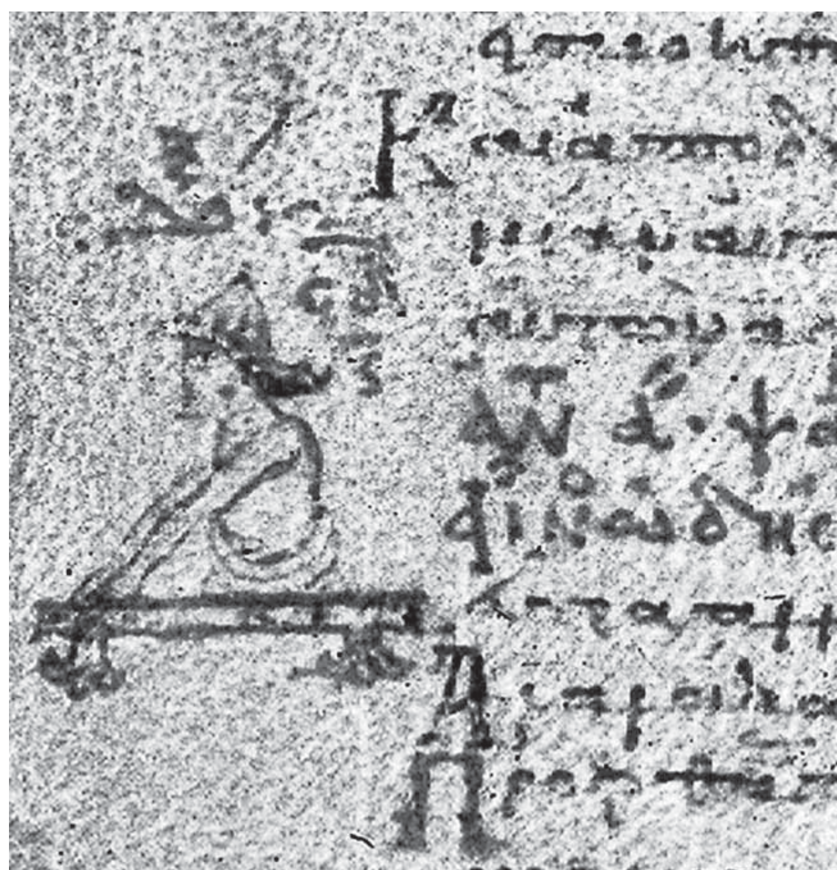


Fig. 3. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. gr. 285, fol. 89v (Photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)

Human and human–animal battles constitute the major iconography of the initial letters. Human combat may be seen as a direct literal interpretation of the text. For example, on fol. 49 *Epsilon* is formed of two men, one trampling the other and each making gestures at the other (Fig. 4). The scene corresponds directly to the words of the psalm: "Have mercy upon me, O God, for man has trodden me down…" (Ps 55:1).[36]

[33] PL 37, 1217–1218; *Saint Augustin. Expositions on the Book of Psalms*, 467 [Ps 94 (95)].

[34] Commentators explain this verse as related to martyrs; E. T. Dewald, *The Stuttgart Psalter,* Princeton 1930, 92.

[35] Grabar, *Les manuscrits grecs*, Pl. 60, fig. 240.

[36] The verse is illustrated in the Utrecht Psalter (fol. 31v) and Stuttgart Psalter (fol. 67v) by the Psalmist threatened by enemies. In the Theodore Psalter (fol. 69v) David stands between two men, while Christ is enthroned above. The narrative of 1 Sm 21:10–15 appears in these Psalters: Chludov, fol. 54v; *Pantocrator 61*, fol. 68v; Bristol, fol. 89; and *Barberini 372*, fol. 93v.

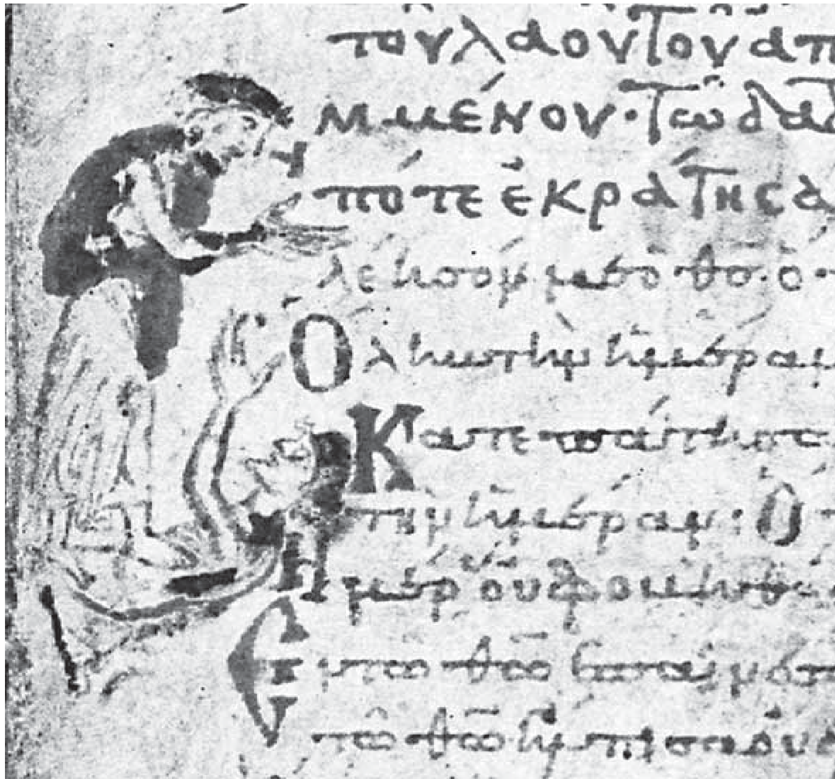


Fig. 4. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. gr. 285, fol. 49 (Photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)



Fig. 5. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. gr. 285, fol. 108 (after Grabar, Les manuscrits grecs), pl. 61, fig. 248

Initial *Kappa* opening Ps 109 is composed of a bearded figure in profile, wearing a hat-helmet, and seated. He makes the Greek benedictory gesture toward a hand (also in the Greek benediction) appearing from above; underfoot he tramples a head in profile (fol. 108, Fig. 5). The scene refers literally to the words of the psalm: "The Lord said to my Lord, Sit thou on my right hand, until I make thine enemies thy footstool." The figure thus represents "the Lord," whose foot is placed on the head of the enemy while he receives a blessing from the hand of God.[37]

This psalm is of Messianic character.[38] Its significance as such is stressed in Matthew 22:44, which cites it. In Christian thought the "Lord" who sits at the right hand could be understood as Jesus Christ.[39] According to this symbolism, the seated figure in the Barberini Psalter may be interpreted as Christ, who will defeat enemies in his Second Coming. Precisely this is emphasized in the Utrecht Psalter (fol. 64v), where God the Father and Christ are depicted in one mandorla, triumphing over the defeated enemies.[40] The same theme is prominent in the Stuttgart Psalter (fol. 127v), where two haloed figures are shown seated on globes and encircled by round mandorlas. The right-hand figure represents God the Father, the left-hand one the Son. Remnants of a prostrate figure can be seen under the Son's feet.[41] The seated figure, however, bears no attributes identifying it as Christ, and it differs from Christ's depiction in the same manuscript (fol. 88). Its dress, especially the hat-helmet, is akin to those of the anonymous figures and profiles throughout the manuscript, hence they are connected. Instead of a theological context a more general idea of the power of prayer seems to be expressed.

Human–animal combat also seems directly linked to the words of Psalms, but these images, because of their quantity and the choice of motifs, lie in a wider iconographic context of sin–punishment and salvation. Human–animal battles are typical of Latin psalters, but are almost absent from Byzantine psalter illumination. The very few that do exist literally refer to the verse of the given psalm for example, a lion devouring a man illustrating Ps 7:3 (e.g., Chludov Psalter, fol. 5v, Theodore Psalter, fol. 9v, and Stuttgart Psalter, fol. 7). The fights in the Barberini Psalter are different. The artist uses images from outside the known psalter vocabulary. They appear more in the allegorical than the literal sense. For example, on fol. 22v, an initial *Pi* is substituted by two snakes biting a youth's cheeks or ears (Fig. 6). The image opens the first verse of Ps 27: "To thee, O Lord, have I cried;... lest thou be silent toward me, and so I should be likened to them that go down to the pit."

---

37 For more on the sources and meanings of the hand in Byzantine art v. Maayan Fanar, *Byzantine Pictorial Initials*, ch. IVA.

38 S. Mowinckel, *The Psalms in Israel's Worship*, Sheffield 1962, 47. This psalm is cited about twenty times in the New Testament. Its citation in Heb 10:12–13 presses the argument of Jesus being the Messiah: J. Dyer, *The Psalms in Monastic Prayer*, in: *The Place of the Psalms in the Intellectual Culture of the Middle Ages*, ed. N. van Deusen, New York 1999, 65.

39 Commentaries on Ps 109 (110) in: Neale, Littledale, *A Commentary on the Psalms* III, 439. The idea of Christ's triumph over enemies is expressed in 1 Cor 15, and has even a pre-Pauline origin; J. Holleman, *Resurrection and Parousia, A Traditio-Historical Study of Paul's Eschatology in 1 Corinthians 15*, Leiden 1996, 63–64. On Christian interpretations of this psalm v. D. M. Hay, *Glory at the Right Hand. Psalm 110 in Early Christianity*, Nashville 1973. For the Patristic exegesis v. M-J. Rondeau, *Les commentaires patristiques du Psautier (III-Ve siècles)* II – *Exégès prosopologique et théologie*, Rome 1985, 138–141.

40 Chludov Psalter, fol. 114v, Theodore Psalter, fol. 151v, and *Barberini 372*, fol. 193v: David is depicted prophesying.

41 Dewald, *The Stuttgart Psalter*, 90. The two figures were also interpreted as the two natures of Christ; B. Kühnel, *The End of Time in the Order of Things, Science and Eschatology in Early Medieval Art*, Regensburg 2003, 31, n. 26.

The image summarizes misery in the pit by using the most common motif of snakes biting those in hell.[42] It may be compared to that in another Greek-Italian manuscript, the early eleventh-century Homilies of John Chrysostom (Athens, National library, *cod. 414*, fol. 231v).[43] Here the initial *Pi* is composed of two snakes biting the ears of a bearded youth's face, shown frontally. The entire composition stands for the initial.

The motif of a human face bitten by snakes is deep-rooted and can be found in different regions and cultures from as early as ninth–eighth-century B.C. Persian art. It is also present on a Nabatean tomb at Hegra, in funerary symbolism. The ears of a human mask are attacked by two snakes.[44] A similar iconography is seen much later on a West-Frankish bronze of the seventth–eighth centuries. A highly stylized human body is depicted, and on either side a snake (?) bites its ears.[45]

Snakes biting humans are one of the major themes in the representations of hell at the Last Judgment, but these comprise whole human figures rather than an unattached face. One such example can be found in the eleventh-century Yilanli Kilise in Ihlara, Cappadocia:[46] naked female figures are entwined with snakes, whose mouths bite the women's ears. Detached human heads are depicted in other scenes inside hell, which is divided into compartments. They are being tortured by worms eating their eyes or ears (e.g., the eleventh-century Paris, BNF, *gr. 74*, fol. 51v). In these examples snakes and worms are seen punishing sinners.

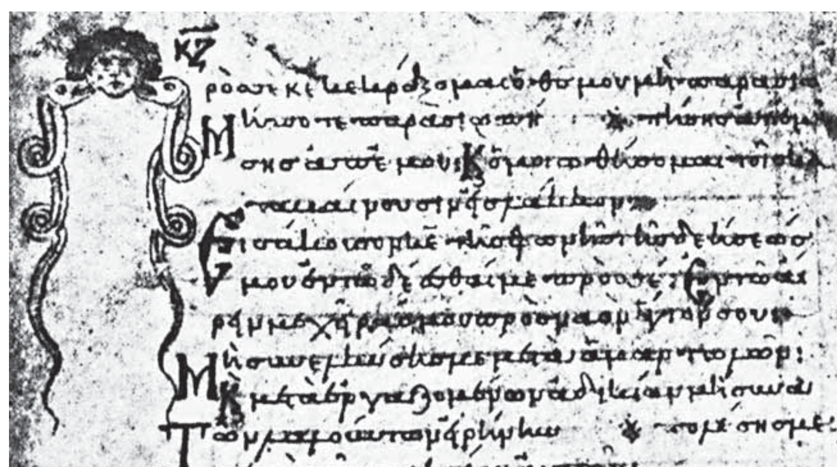


Fig. 6. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. gr. 285, fol. 22v (after Grabar, Les manuscrits grecs), pla 59, fig. 234

Figures entwined with snakes also appear outside hell, with their evil character usually highlighted. For example, wicked emperors who persecuted saints and martyrs are encircled by a snake in the Metaphrastes menologies dated to around 1060.[47] Here the idea of punishment is combined with the personification of evil. An example of this kind can also be found in a Latin manuscript of Raban Maur, copied and illustrated in 1023 at Monte Cassino (p. 385, book 15, chapter 6).[48] A male figure encircled by a snake, which bites its ear, appears to represent the evil figure of Belial-Antichrist. The face bitten by snakes in the Barberini Psalter apparently belongs to the same vocabulary of motifs well-known in Southern Italy, and corresponds to the succeeding text of the psalm, combining representation of the wicked figure and the allusion to punishment for its sins.

This motif, representing punishment of the evil, contrasts with images of figures extruding from beasts' mouths and praying for salvation; this is another well known motif in the area. An example is on fol. 131v (Fig. 7). A man wearing a pointed hat and gesturing toward the text is seen emerging from the mouth of head in profile, itself protruding from a serpent's open mouth. The whole forms initial *Epsilon*. This triple composition can be explained by the text: "Rescue me, O Lord, from the evil man: deliver me from the unjust man... They have sharpened their tongue as the tongue of a serpent; the poison of asps is under their lips" (Ps 139:1–3). According to Augustine, God delivers not only from enemies but also from the devil himself,[49] represented here as a snake. The significance of a serpent as a diabolic creature goes back to Genesis 3. Christian sources identify the snake with

42 This image may also allude to the last words of verses 3 and 4 of Ps 27: "Draw not away my soul with sinners, and destroy me not with the workers of iniquity, who speak peace with their neighbors, but evils are in their hearts. Give them according to their works, and according to their wickedness of their devices: give them according to the work of their hands...." The ungodly were usually understood as heretics, whose actions were inspired by Satan. Commentaries on Ps 27 (28) in: Neale, Littledale, *A Commentary on the Psalms* I, 395. In the Utrecht Psalter, the Psalmist is seen turning to God, and people falling into hell; *Vatican. gr. 1927* represents enemies falling into a pit.

43 A. Marava-Chatzinicolaou, C. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece,* III, Athens 1997, no. 12. This manuscript was dated, by means of comparisons, to the late tenth–early eleventh century. Its style is distinctly provincial and may be assigned to Italy.

44 A. G. Guidobaldi, *I capitelli della basilica giustinianea della Theotokos, oggi di S.Caterina, sul Monte Sinai in Constantinopoli e l'arte delle province orientali*, Milion 2 (Rome 1990) 279, note 47, fig. 17. Iconography of this kind is seen on a bas-relief from the tenth-century Armenian Church of St. Peter and St. Paul at Tat'ew (Siunia). The composition includes a frontal face resembling a mask and two snakes with protruding tongue, approaching the ears on each side of the face. The motif is seen as apotropaic, and originates in the legend of St. George at Xor Virap, or from the Iranian folktale about Zahhâk: J.-M. Thierry, *Armenian Art*, New York 1989, 153, fig. 57.

45 *Kunst und Kultur der Karolingerzeit: Karol der Grosse und Papst Leo III in Paderborn* (exhibition catalog) I, Mainz 1999, 366, no. VI.64. The motif probably derived from the Western representation of a fight between a human and a pair of flanking animals, as represented on the sixth- and seventth-century objects given in: *Kunst und Kultur der Karolingerzeit* II, no. VII.4; VII.5. In both cases wild animals (bears) with mouths wide open bite a human around the ears. The motif is also popular in Insular art (e.g., Tully Lough Cross, eighth–ninth century, National Museum of Ireland).

46 C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale, images et spiritualité*, Saint-Leger-Vouban 2001, 272–274. For 360° panoramic photography of the church by Heiner Straesser v. Panoramafotograf.com http://www.360cities.net/image/yilanli-kilise-ihlara-cappadocia-turkey#273.09,-11.38,24.4.

47 The examples are given by N. P. Ševčenko, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago–London 1990.

48 A similar example appears in Salerno Gospel pulpit (1175–1185). It might be understood in general as an evil personification defeated by the words of the Gospel, and specifically, combined with the explanation given by Raban Maur in *De Universo*, as Belial. Belial is understood as a type of Antichrist according to 2 Cor 6:14-16; Glass, *Romanesque Sculpture in Compania,* 88. V. also note 54, with bibliography on the discussion on Mithraic sources for the motif.

49 "'Deliver me, O Lord, from the wicked man' (ver.1). Not from one only, but from the class; not from the vessels only, but from their prince himself, that is, the devil. Why 'from man', if he meaneth from the devil? Because the rod is called a man in a figure…." PL 37, 1805, trans. *Saint Augustin. Expositions on the Book of Psalms*, 641.

the devil. For example, Justin Martyr directly connects the serpent and the devil, while explaining the etymology of the word "Satan": "For 'Sata' in the Jewish and Syrian tongues means apostate; and 'Nas' is the word from which he is called by interpretation the serpent, i.e. according to the interpretation of the Hebrew term from both of which there arises the single word 'Satanas'" (Dial. CIII). Snakes emphasize the evil character of the figures; they are an inseparable part of the kingdom of the devil and hell.[50] The conclusion is that the serpent on fol. 131v has the same meaning as that on fol. 22v.

Another scene appears on fol. 112, substituting initial Epsilon. A naked man emerges from a beast's mouth and turns to the text, his hand raised as if speaking. His tongue is emphasized by a red line.[51] A very similar image can be found on a scribble in the margin of a Greek manuscript now in Florence.[52] There however the clothed upper half of a human body protrudes from a serpent-like creature, which itself emerges from a dog's mouth, as if it were its tongue. The dog's posture and head position are like those in the Barberini beast representation.

The Barberini image probably relates to verse 5 of Ps 117: "I called on the Lord out of affliction…." The beast may symbolize hell or another satanic force, from which God gives salvation.[53] The representation of hell as a beast is common in Latin manuscripts; for example, in the Utrecht Psalter a beast's head swallows sinners.[54] However, it is never depicted as a whole animal body, as it is in the Barberini Psalter. A comparable illustration can be found in the Stuttgart Psalter, where a human head projects from between the jaws of a lion (fol. 11v). This image, however, pertains to a different psalm and appears as a part of a wider scene (Ps 9:30).

Figures emerging from the mouths of beasts appear in the scenes of the Last Judgment, representing earth, water and air rendering up their dead during the resurrection. The allusion may also be to Jonah emerging from the sea monster, combined with a miscellany of evil images created toward the end of the tenth century. A later variation of this struggle can be found in the twelfth-century portal from S. Giovanni delle Monache, Capua.[55] The naked body of a man with his hands stretched upward in prayer emerges from the mouth of beast, a winged creature with lion's head. A similar combat is seen on the archivolt from Alife, where the upper



Fig. 7. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. gr. 285, fol. 131v (Photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)

part of a human body, entwined with a snake, emerges from a lion's maw.[56]

An image on fol. 125 belongs to the same theme (Fig. 8). A clothed man wearing a pointed hat protrudes from the wide open mouth of a horned beast; he turns his head away from the text, but his raised hand gestures toward it. The whole substitutes the initial *Epsilon* in the verse "Out of the depths have I cried to thee, O Lord" (Ps 129:1).[57] The psalm was read in conjunction with the reading of Jonah's prayer from the belly of the whale,[58] usually depicted as a monster. Understanding "the depths" as "hell," and representing it as a beast, became very common in Latin manuscripts from the ninth century.[59] The horn alludes to the horns of demons and connects this image to the satanic world.[60] The beast's head is leonine, similar to other heads seen throughout the manuscript. On fols. 20v (Fig. 9) and 133v a lion's head in profile, the mouth wide open and the teeth emphasized, transects the stem of the cross to form initial *Kappa*. A similar image appears on fols. 69 and 133, although here the lion's

[50] On various aspects of snakes v. Maayan Fanar, *Revelation through the Alphabet*, 147–164.

[51] Grabar, *Les manuscrits grecs*, Pl. 61, fig. 249.

[52] Florence, Laurenziana, *Cod. conv. Soppr. 177*, fol. 2v.

[53] Eusebius of Caesarea explains this Psalm as a victory of those who fight in Christ and a prophecy of Christ. Commentaries on Ps 117 (118) in: Neale, Littledale, *A Commentary on the Psalms* III, 516; Augustine emphasizes the relation of the enemies to the devil: *But are men, then, the only enemies that the Church hath? What is a man devoted to flesh and blood, save flesh and blood? But the Apostle saith, 'We wrestle not against flesh and blood, but against,'...he saith, 'spiritual wickedness in high places'; that is, the devil and his angels; that devil whom elsewhere he calleth 'the prince of the power of the air'* (transl.: *Saint Augustin. Expositions on the Book of Psalms*, 557).

[54] This beast's head was transformed in Romanesque art into the beast's mouth, representing the mouth of hell. On this subject v. D. Williams, *Deformed Discourse, The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature*, Exeter 1996, 141–149.

[55] Glass, *Romanesque Sculpture*, 29–30, figs. 20, 21.

[56] *Ibid*., 55, fig. 48.

[57] "Out of depths" may refer to the sinner. In the Western Church this psalm was recited at burials, and as such has another usage as a prayer for all souls. Commentaries on Ps 129 (130) in: Neale, Littledale, *A Commentary on the Psalms* IV, 232–233.

[58] M. McNamara, *The Psalms in the Early Irish Church*, Sheffield 2000, 323.

[59] Jonah appearing from the belly of the sea-monster is depicted in Stuttgart Psalter in the same verse (fol. 147v); As Dewald pointed out, Augustine, Gregory and Cassiodorus refer to this scene, explaining the particular verse (PL 37, 1696; 70, 939; 79, 632); Dewald, *The Stuttgart Psalter*, 102.

[60] Diabolical figures in Byzantine art are usually depicted without horns. Their presence points to a Western model.

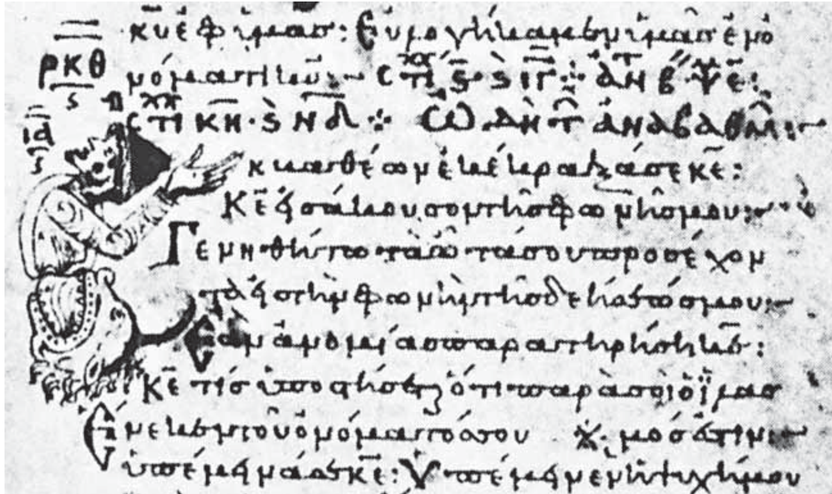


Fig. 8. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. gr. 285, fol. 125 (after Grabar, Les manuscrits grecs), pl. 62, fig. 283

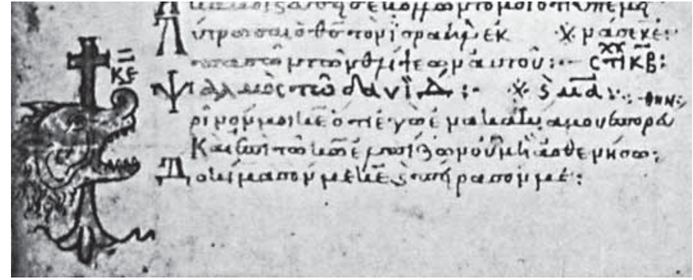


Fig. 9. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. gr. 285, fol. 20v (after Grabar, Les manuscrits grecs), pl. 59, fig. 233

head is in the middle of the cross, holding it in its fearful mouth, composing initial *Phi*. Fol. 82v has a lion's head holding initial *Tau* in its mouth. The formidable profile of a lion with open mouth also appears for initial *Epsilon* on fol. 46v and 109v.

Reference to a lion as a diabolical force can be found in the psalter itself,[61] although in the case of the Barberini Psalter there is no direct correspondence with specific verses. Elsewhere, the negative meaning of the lion is especially emphatic in various scenes illustrating Ps 90 (91):12, "Thou shalt tread upon the lion and adder: the young lion and the dragon shalt thou trample under feet"; Jesus is seen trampling a lion and a serpent-dragon. Nevertheless, the association between lion and diabolical forces goes beyond the text of the psalms, and rests on 1 Pt 5:8: "Discipline yourselves, keep alert. Like a roaring lion your adversary the devil prowls around, looking for someone to devour." Paul stresses deliverance from the jaws of a lion in 2 Tm 4:17–18: "…So I was rescued from the lion's mouth. The Lord will rescue me from every evil attack." Here rescue from a lion is compared to rescue from all evil.

The lion may also represent "wild beasts" here, for example, those spoken of by Ignatius of Antioch: "May fire and cross and struggles with beasts come upon me, and cutting and tearing apart and racking of bones, mangling of members, crushing of the whole body, wicked torments of the devil—may I but reach Jesus Christ."[62]

The lion appears in Roman funerary art as a symbol of death.[63] Its head under a cross on a sixth-century sarcophagus from Ravenna symbolizes the triumph of the cross over death. It is probably not by chance that the mouth of hell in the eleventh–twelfth-century Latin manuscripts has leonine features.[64] The image of the lion, as a symbol of hell and a diabolic force, thus seems to be based on a broad iconographic tradition, which is however more evident in Latin art, including that of Italy.

The motif of a cross appears three more times in the manuscript, once inserted into a rhomb-shaped frame of initial *Omicron* (fol. 86v), in reference to the words of the Psalm: "He shall say to the Lord, Thou art my helper and my refuge: my God; I will hope in him" (Ps 90). The insertion of the cross into the letter *Omicron* goes as far back as the sixth-century manuscripts.[65] A Greek example can be seen in the Homilies of John Chrysostom, fol. 147.[66] The rhomb shape is however unusual.[67] A cross appears again on fol. 103. The horizontal bar of initial *Epsilon* is substituted by a hand holding a cross, opening the verse "Give thanks to the Lord, for he is good: for his mercy endures forever" (Ps 106). In all these cases the cross appears as a sign of God's protection and mercy.

Perhaps most peculiar example is on fol. 113, where another elaborate initial appears. Two figures (of men?) stand holding a large cross, standing on a table. Both are in profile, their heads turned to the text; their hands are joined to form the diagonal stems of initial *Mu*.[68] The il-

[61] Ps 7:2; 9 (10):9; 16 (17):12; 21(22):13, 21; 90(91):13.

[62] Philadelphia 5.3; R. M. Grant, *Lions in Early Christian Literature*, in: *The Early Church in Its Context. Essays in Honor of Everett Ferguson*, eds. A. J. Malherbe, F. W. Norris, J. W. Thompson, Leiden 1998, 147.

[63] Lion masks and the lion hunt frequently appear on Roman sarcophagi. According to Toynbee all the lion-hunt sarcophagi can be interpreted as allegories of the victory of the soul over death; Toynbee, *Animals in Roman Life and Art*, 65–66. The lion as a symbol of power appeared as a decoration on Roman warrior dress: v. C. H. Beck, *Römische Paraderüstungen*, Munich 1978, pls. 6, 10, 13, 35. The snake, as another symbol of power, can also be found on warrior dress.

[64] On the mouth of hell in Western pictorial tradition v. E. Maayan Fanar, *Visiting Hades: A Transformation of the Ancient God in the 9th-century Byzantine Psalters*, BZ 99/1 (2006) 106. V. also, P. Sheingorn, *The Iconography of Hell Mouth*, in: *The Iconography of Hell*, ed. C. Davidson, T.H. Seller, Kalamazoo 1992, 1–19.

[65] Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, *Helmstedt 75a*, fol. 147, from Constantinople (?). The motif of the cross was repeatedly used in the Latin manuscripts from the sixth century on: e.g., Epistle of Paul, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, *Clm. 6436* (+ Universitätsbibliothek *4º928*), fol. 23, from North-Africa or Spain; Orosius, *Historia Adversum Paganos*, Florence, Biblioteca Laurenziana, *Plut. LXV,1*, fol. 62v, 102, from Ravenna; *Gregorius. Regula Pastoralis*, Troyes, Bibliothèque Municipale, *504*, fol. 4, from Rome, ca 600. It may be placed inside or above various letters (e.g., "N" in the so-called "Cathach", a psalter from the second half of the sixth century attributed to St. Columba (Dublin, Royal Irish Academy, *MS 12 R 33*), fol. 6; "D" in Sacramentary of Gellone (Paris, Bibliothèque nationale de France, *lat. 12048*, fol. 76v)); or it may substitute the initial "T." V. more examples in: L. Kendrick, *Animating the Letter. The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance,* Columbus 1999, 79–85.

[66] Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, *Helmstedt 75a*, from sixth century.

[67] In another Greek-Italian manuscript, namely Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, *gr. 2020*, fol. 166, a rhomb-shaped "O" encloses a face. Bianka Kühnel notes the use of various geometrical shapes, including rhombus, in Carolingian and Ottonian art especially concerning *Maiestas Domini*. In her opinion these shapes represent the four directions of the world; Kühnel, *The End of Time*, 235–239.

[68] Grabar, *Les manuscrits grecs*, Pl. 61, fig. 250.

lustration relates to the verse “Blessed are the blameless in the way, who walk in the law of the Lord” (Ps 118),[69] which indicates that these are two blessed (μακάριοι).[70]

The image of two figures substituting the vertical stems of various initial letters already exists in the tenth-century Byzantine manuscripts (e.g., Patmos, Monastery of St. John the Theologian, *cod. 33*, p. 353, 358, 362). It became even more widespread in the eleventh century in a variety of texts, including Gospels and Lectionaries, and it seems popular in Italian as well as Constantinopolitan manuscripts. From the eleventh century on, Byzantine psalters traditionally use the two figures specifically in connection with the word μακάριοι, for example, in the Theodore Psalter (fol. 1, Ps 1) and in *Paris. gr. 41*, fol. 1 (Ps 1). The Barberini initial is thus not unusual in its appearance.

A more precise identification of the figures is difficult. Like other figures in the manuscript they lack any attributes. A scheme of two figures flanking the cross recall the tenth- and eleventh-century Byzantine representation of Constantine and Helena, who are usually shown frontally with an emphasized cross between them.[71] Co-emperors flanking the cross also appear on Byzantine coins, for example, the *solidus* of Constantine II and Constantine IV, or Constantine VII.[72] The Barberini initial seems close to the representations on the coins of the Macedonian dynasty.

The headdress of the right figure in the Barberini Psalter recalls that of a priest also found in the representation of Aaron and Melchizedek in the twelfth-century Latin manuscript Odo of Asti, *Commentary on Psalms* from Central Italy.[73] It is also comparable to that of Melchizedek in the Theodore Psalter (fol. 152, Ps 109:4). Melchizedek, a ruler and a priest-archetype of Christ,[74] may appear here to emphasize the Christian meaning of the psalm. Nevertheless, this identification does not seem sufficiently attested as the psalm makes no reference to this personage. Because of the appearance of the cross, Grabar excluded the possibility of Moses and Aaron,[75] who compose an initial *Mu* in the same psalm in *Paris. gr. 41* (fol. 140). Here, the two Tablets of Law are shown between the figures, seeming to identify them. They might be the “Psalmist” and any other figure discussed above and deemed “blessed,” in reference to the beginning of the psalm.

It is time to summarize the above analysis. The small size of the Barberini manuscript suggests that it was meant for personal use, apparently intensive, since many letters and drawings had faded and were retouched later. There is something very intimate in them, yet at the same time archaic. The nature of the pen-drawn images and their association with the written text suggest that the psalter was designed to remind the reader of the psalms’ content in a very obvious and accessible way. They serve as mnemonics, usually standing for the first word of the given psalm to help commit it to memory. They are quite clear and minimal, combining three figures at most into one sign. The vocabulary of motifs, incorporation of Late Antique *spolia* and the figures’ body language correspond to Western, not Eastern, aesthetics, going back to ninth-century Carolingian manuscripts. In most cases the artist seems to consciously pick up figures and schemes already associated with prayer, a cry for salvation or a plea to God, adapting them to the letter’s shape.

The identity of the owner of the Barberini Psalter is unknown. However, the weighty emphasis on prayer as well as the overall depiction of these humble, anonymous figures suggest that he was perhaps a monk, whose ideal could be a wandering ascetic, so influential in tenth–eleventh century Italy.[76] But he was also a warrior, endlessly struggling against evil desires. One of the types of the head-covers throughout the manuscript recalls a soldiers’ helmet topped with feathers, although these are distorted (Figs. 5, 10). Such headgear was an integral part of soldiers’ dress in Roman times.[77] An example from the Utrecht Psalter shows how a graphic technique may create a distortion. Due to the rapid line of drawing, the helmet’s feathers turn into a clump of separate short lines (e.g. fol. 13v).[78] In the Barberini Psalter the helmets remain the only attribute identifying the depicted figures as warriors; no armor or weapons of any kind are drawn.

It may be argued that a warrior proves one of the basic themes in the manuscript, suggesting that this psalter may have been used in battles as a prayer book as well as a protective talisman.[79] There might be yet another explanation for the perception of the praying figure as a

69 The form of this psalm is an alphabetical acrostic, and it was widely interpreted in the early Church. Commentaries on Ps 118 (119) may be found in: Neale, Littledale, *A Commentary on the Psalms* IV, 1–163. Christian tradition took it as a psalm uttered in the name of Christ; M. Harl, *La chaîne palestinienne sur le psaume 118 (Origène, Eusèbe, Didyme, Apollinaire, Athanase, Théodoret)*, Paris 1972.

70 Saintly figures are represented in Theodore Psalter, fol. 158; in *Barberini 372*, fol. 202v. Utrecht Psalter depicts the “eternally happy,” marching and studying God’s law (fol. 68v), and Stuttgart Psalter shows the same group advancing toward the *dextera dei* handing over the law (fol. 133). The closest motif is found in *Paris. gr. 41* (fol. 140).

71 The examples are given by Natalia Teteriatnikov; v. eadem, *The True Cross Flanked by Constantine and Helena. A Study in the Light of the Post-Iconoclastic Re-evaluation of the Cross*, Deltion ChAE 18 (1995) 169–188.

72 *The Byzantine Emperors on Coins.* Dumbarton Oaks online exhibition. http://www.doaks.org/museum/online-exhibitions/byzantine-emperors-on-coins

73 Paris, Bibliothèque nationale de France, *lat. 2508*, fol. 2v. CF. W. Cahn, *Illuminated Psalter Commentaries*, in: *Psalms in Community: Jewish and Christian Textual, Liturgical and Artistic Traditions*, eds. H. W. Attridge, M. E. Fassler, Leiden 2003, 251.

74 F. L. Horton, *The Melchizedek Tradition, a Critical Examination of the Sources to the Fifth Century A.D. and in the Epistle to the Hebrews*, Cambridge 1976. On the first appearances of Melchizedek in Christian art v. E. Revel-Neher, *The Image of the Jew in Byzantine Art*, Oxford 1992, 47–50.

75 Grabar, *Les manuscrits grecs,* 61.

76 V. Ramseyer, *The Transformation of a Religious Landscape: Medieval Southern Italy 850–1150*, London 2006, 98–99.

77 Some examples of these variations are represented in: Beck, *op. cit.*, pls. 3–13, etc. Although they were still occasionally depicted in Byzantine art (usually much distorted), they are obviously copied from an ancient source since Byzantine helmets are differently shaped; D. Nicolle, *Byzantine and Islamic Arms and Armour: Evidence for Mutual Influence*, Graeco-Arabica 4 (Athens 1991) 299–325; idem, *No Way Overland? Evidence for Byzantine Arms and Armour on the 10th–11th Century Taurus Frontier*, Graeco-Arabica 6 (Athens 1995) 226–245 (both reprinted in: idem, *Warriors and Their Weapons around the Time of the Crusades. Relationships Between Byzantium, the West and the Islamic World*, Aldershot 2002).

78 V. also helmets on fifth–seventh-century Byzantine coins; http://www.doaks.org/museum/online-exhibitions/byzantine-emperors-on-coins.

79 The sixth century psalter of St. Columba (“Cathach”) was considered a relic, and in the eleventh century it was used as a talis-

warrior, namely reversion to the early Christians' identification as "soldiers of Christ." Contrary to the Romans, their battle is not on the real battlefield but is spiritual warfare against evil and vice. This image became especially popular in connection with martyrs, and it proliferated widely in the fourth–fifth centuries.[80] Man's own struggle against sin and temptation became part of a cosmic struggle against Satan. It is reflected in the fifth-century *Psychomachia* (The Battle of the Soul), a work by Prudentius, where personifications of the Virtues struggle against vices[81] and the Virtues triumph.[82] Its earliest illuminated version is from the late ninth century, in it, remarkably, some of the Virtues are depicted as warriors, wearing helmets and holding weapons.

A similar conception of the war against evil forces can be found in the interpretation of the Book of Psalms. The psalter was believed to have power against diabolical forces and to enjoy apotropeic strength.[83] Monks appealed to Scripture for protection from temptation, seeing King David as the model of a fighter against evil and an analogy for the spiritual fight that monks undergo.[84] For example, Abba Poemen says: "if we take ourselves by the throat, and by the belly, with the help of God, we shall overcome the invisible lion."[85] The psalter, then, was seen as the most useful tool against temptation and the devil.[86] John Moschos (ca. 600) cited the words of Abba Marcellus the Scetiote: "Believe me, children, there is nothing which troubles, incites, irritates, wounds, destroys, distresses and excites the demons and the supremely evil Satan himself against us, as the constant study of psalms. The entire Holy Scripture is beneficial to us and not a little offensive to the demons, but none of it distresses them more than the Psalter."[87] Moreover, the psalter was considered the most private book, affording its owner protection in his own spiritual battle.

The apotropaic power of the psalter finds its visual representation in the fight with evil forces. This is especially common on the pages of the Insular psalters, due to

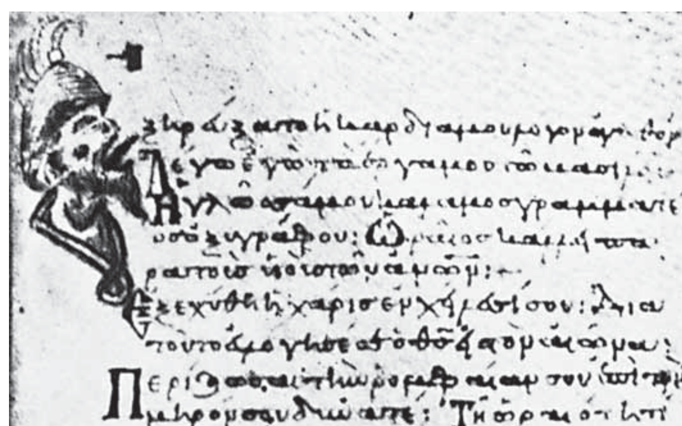


Fig. 10. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. gr. 285, fol. 40 (after Grabar, Les manuscrits grecs), pl. 59, fig. 237

the enormous importance of psalters for the Insular monastic culture;[88] the Corbie Psalter being the earliest.[89]

On fol. 67, for example, an anonymous holy warrior appears, fighting two monstrous beasts; the whole stands for initials "NO." These beasts, a fierce lion and a dragon-like creature, bite each other's neck. The warrior wears a pointed helmet, somewhat similar to one of the headdresses in the Barberini Psalter, and clasps a sword and a shield. His actual fight appears as an allegory of the spiritual fight with satanic forces. The reader is here likened to a warrior who must struggle against evil forces, but he has his weapons: a sharp sword, a helmet, and a shield, represented as attributes to the figure.[90] Such a struggle is attested in many other initials of the Corbie Psalter, each time opposing the warrior to his evil enemy in form of a serpent, a dragon or other monstrous creature.[91] In all these examples the spiritual battle is depicted as an actual battle against an enemy with real weapons, illustrating Paul's words (Eph. 6:11).

The theme is also attested in the Utrecht and the Stuttgart psalters[92] and would to develop in the eleventh–twelfth-century Latin manuscripts. The illustration to Ps 122 in the ninth-century Utrecht Psalter (fol. 72) and that in the eleventh-century Harley Psalter (London, British library, *Harley 603*, fol. 65) both show the fight between good and evil, but the latter adds weapons to make it as real as possible.[93]

The struggle is led by Christ, angels and Holy Saints, by David as a prefiguration of Christ,[94] but also by anony-

man in battles. Royal Irish Academy https://www.ria.ie/library/special-collections/manuscripts/cathach.aspx.

80 M. Kuefler, *The Manly Eunuch, Masculinity, Gender Ambiguity and Christian Ideology in Late Antiquity,* Chicago 2001, 106–119.

81 *Ibid.*, 121.

82 Prudentius, Psychomachia, St. Gall, Reichenau or Constance, Bern, Burgerbiblothek, *cod. 264*. On later illuminated versions of Psychomachia v. J. S. Norman, *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, New York–Bern 1988.

83 The practice of using a holy book as a talisman may be found already in the "Sayings of Desert Fathers" of Egypt. The use of the Scripture as a sacred object and a talisman by the early desert fathers is also attested. An example is Abba Epiphanius, who proclaimed that seeing sacred books could promote salvation: "the acquisition of Christian books is necessary for those who can use them. For the mere sight of these books renders us less inclined to sin and incites us to believe more firmly in righteousness" (*Epiphanius 8*, PG 65, 165A); D. Burton-Christie, *Oral Culture, Biblical Interpretation, and Spirituality in Early Christian Monasticism*, in: *The Bible in Greek Christian Antiquity*, ed. and trans. P. M. Blowers, Indiana 1997, I, 419.

84 For the patristic exegesis on this subject v. *La chaîne palestinienne sur le psaume 118,* 137, 146–150.

85 D. Burton-Christie, *The Word in the Desert, Scripture and the Quest for Holiness in Early Christian Monasticism*, Oxford 1993, 195–196.

86 Dyer, *The Psalms in Monastic Prayer*, 61.

87 PG 87:3018–3020; John Moschos, *The Spiritual Meadow (Pratum Spirituale)*, ed. J. Wortley, Kalamazoo 1992, 125–126.

88 K. M. Openshaw, *Weapons in the Daily Battle: Images of the Conquest of Evil in the Early Medieval Psalter*, The Art Bulletin 75/1 (1993) 15–18.

89 D. Ganz, *Corbie in the Carolingian Renaissance*, Paris 1990; H. Pulliam, *Exaltation and Humiliation: The Decorated Initials of the Corbie Psalter (Amiens, Bibliothèque municipale, MS 18)*, Gesta 49/2 (2010) 97–115.

90 Kendrick, *Animating the Letter*, 126–128.

91 H. Pulliam, *Exaltation and Humiliation: The Decorated Initials of the Corbie Psalter (Amiens, Bibliothèque municipale, MS 18)*, Gesta 49/2 (2010) 97.

92 In the Utrecht Psalter both good and evil forces hold weapons, while in the Stuttgart Psalter weapons are mostly held by God's enemies; *ibid.*, 98–99.

93 Openshaw, *Weapons in the Daily Battle*, figs. 18, 19; Pulliam, *op. cit.*, 101.

94 K. M. Openshaw, *The Battle between Christ and Satan in the Tiberius Psalter*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 52 (1989) 15–17.

mous holy warriors who will eventually merge with the holy warriors who liberate the Holy Land from Saracens (St. Albans Psalter).[95] By the twelfth century an endless combat with diabolical forces of monstrous shapes portrayed in the inhabited scrolls had become an inseparable part of the initial letters in various Western manuscripts.[96] Thus materialization of evil calls for real weapons.

Two allegories of the satanic forces, a lion and a dragon (albeit represented as a serpent) that appear already in the Corbie Psalter are also found in the Barberini Psalter, but the warrior in the latter lacks any kind of weapon. Only helmets (in the form of pointed hats and hats with feathers) remain. Profiles with open mouth, figures turning toward the text of Psalms in prayer and supplication, as well as lack of typological and prophetical imagery, highlight the spiritual power of this Book for the individual. According to Athanasius, "he who recites the psalms is uttering the rest in his own words, and each sings them as well as if they were written concerning him, and he accepts them and recites them, not as if another were speaking, nor as if speaking of about someone else. But he handles them as if speaking about himself."[97]

The visual language of the Barberini Psalter drives home the main goal of prayer: struggle against evil thoughts and deeds, personified through the basic vocabulary of images—lions, snakes, evildoers. In my opinion, the open mouths of faces in profile reinforce this message. They express an act of praying which in the end will defeat hell's mouth. These anonymous figures, so similar in appearance, help the reader of Psalms through their praying to associate himself personally with them. He is the singer who chants the psalms, he seeks salvation, his weapon is his tongue;[98] and through prayer he overpowers his enemies. The repetition of motifs throughout the psalter stresses its apotropaic qualities.

East and West meet in the initial letters of the Barberini Psalter. This encounter testifies to the possibility of artistic choices and selective adaptation of models at hand to express visually the idea of spiritual battle with evil through prayer as the only way to personal salvation.

At the turn of the first millennium, East and West shared a strong belief in the imminent End of the World [around the year 6500 (AD 992) or 6533 (AD 1025), according to Byzantine calendar].[99] We can only guess if the choice of such an original iconography, with its strong emphasis on the themes of personal salvation, presented very directly, were inspired by the belief of the owner of the Barberini Psalter in the impending apocalypse.

---

[95] Openshaw, *Weapons in the Daily Battle*, 37. In the illuminated psalters soldiers represent two opposite forces: they are struggling against evil forces; but they may represent evil forces by shooting arrows at, arresting, or killing saintly figures. The role of these figures may be understood according to the narrative to which they belong.

[96] For example: initial Q in the Bible of Saint Martial of Limoges, Paris, Bibliothèque nationale de France, *lat. 8*, fol. 192v; initial A, Canterbury Josephus Codex, Cambridge University Library, *MS Dd. I.4.*, fol. 220. Lion-shaped figures also appear in Irish manuscripts, e.g., Book of Kells, Dublin, Trinity College, *MS 58*, fol. 130.

[97] *Ad Marcellinum in interpretationem psalmorum,* PG 27,12–45, transl. in: *Athanasius. The Life of Antony and the Letter to Marcellinus*, ed. R. C. Gregg, New York 1980, 110.

[98] As Cynthia Hahn illustrates, removing the tongue became a *topos* in the lives of saints symbolizing saintly speech as a miracle granted by God; C. Hahn, *Portrayed on the Heart, Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteenth Century*, London 2001, 83–84.

[99] P. Magdalino, *Byzantium at the year 1000*, in: *Byzantium in the Year 1000*, ed. P. Magdalino, Leiden 2003, 233–270.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978, ed. K. Weitzmann, New York 1979.

Athanasius. The Life of Antony and the Letter to Marcellinus, trans. R. C. Gregg, New York 1980.

Saint Augustin. Expositions on the Book of Psalms, in: *The Nicene and post-Nicene fathers 8*, ed. Ph. Schaff, Grand Rapids 1977.

Beck C. H., *Römische Paraderüstungen*, Munich 1978.

Brenton L. C. L., *The Septuagint with Apocrypha: Greek and English*, London 1851 (1990³).

Burton-Christie D., *Oral Culture, Biblical Interpretation, and Spirituality in Early Christian Monasticism*, in: *The Bible in Greek Christian Antiquity,* ed. and trans. P. M. Blowers, Indiana 1997, I, 419.

Burton-Christie D., *The Word in the Desert, Scripture and the Quest for Holiness in Early Christian Monasticism*, Oxford 1993.

Cavallo G., *Between Byzantium and Rome: Manuscripts from Southern Italy*, in: *Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261): The Metropolitan Museum of Art Symposia*, ed. O. Z. Pevny, New York 2000, 142.

Cahn W., *Illuminated Psalter Commentaries*, in: *Psalms in Community: Jewish and Christian Textual, Liturgical and Artistic Traditions*, eds. H. W. Attridge, M. E. Fassler. Leiden 2003, 251.

Contessa A., *The Ripoll and the Roda Bibles. A Comparative Study of the Style of the Illustrations of the Two Manuscripts and an Iconographical Study of the Book of Genesis: From the Creation to the Cycle of Noah*, Jerusalem 2002 (unpublished doctoral dissertation).

Cutler A., *The Aristocratic Psalters*, Paris 1984.

Dauterman Maguire E., H. Maguire*, Other Icons. Art and Power in Byzantine Secular Culture,* Princeton 2007.

Dewald E.T., *A Fragment of a Tenth-Century Byzantine Psalter in the Vatican Library*, in: *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, ed. R. W. K. Wilhelm, I, Cambridge 1939, 139–150.

Dewald E. T., *The Stuttgart Psalter,* Princeton 1930.

Dufrenne S., *Tableaux synoptiques de 15 Psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte*, Paris 1978.

Dyer J., *The Psalms in Monastic Prayer*, in: *The Place of the Psalms in the Intellectual Culture of the Middle Ages*, ed. N. van Deusen, New York 1999, 65.

Evangelatou M., *The Exegetical Initials of Codex Parisinus graecus 41: Word and Image in a Twelfth-century Byzantine Psalter*, Word and Image 24 (2008) 1–21.

Follieri E., *Byzantina et Italograeca: Studi di filologia e di paleografia*, Rome 1997.

Ganz D., *Corbie in the Carolingian Renaissance*, Sigmaringen 1990 (Beihefte der Francia 20).

Guidobaldi A.G., *I capitelli della basilica giustinianea della Theotokos, oggi di S.Caterina, sul Monte Sinai in Constantinopoli e l'arte delle province orientali*, Milion 2 (Rome 1990) 279.

Glass D. F., *Romanesque Sculpture in Compania, Patrons, Programs and Style*, University Park 1991.

Grabar A., *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IXe - XIe siècles)*, Paris 1972.

Grant R. M., *Early Christians and Animals*, London 1999.

Grant R. M., *Lions in Early Christian Literature*, in: *The Early Church in Its Context. Essays in Honor of Everett Ferguson*, ed. A. J. Malherbe, F. W. Norris, J. W. Thompson, Leiden 1998 (Novum Testamentum. Supplements 90).

Hanke G. M., *Der Odenkanon des Tagzeitenritus Konstantinopels im Licht der Beiträge H. Schneiders und O. Strunk – eine Relecture,* in: *Crossroad of Cultures. Studies in Liturgy and Patristics in Honor of Gabriele Winkler*, ed. H.-J. Feulner, E. Velkovska, R. F. Taft, Rome 2000 (Orientalia Christiana Analecta 260), 345–367.

Hahn C., *Portrayed on the Heart, Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteenth Century*, London 2001.

Hay D.M., *Glory at the Right Hand. Psalm 110 in Early Christianity*, Nashville 1973.

Holleman J., *Resurrection and Parousia, A Traditio-Historical Study of Paul's Eschatology in 1 Corinthians 15*, Leiden 1996.

Horton F. L., *The Melchizedek Tradition, a Critical Examination of the Sources to the Fifth Century A.D. and in the Epistle to the Hebrews*, Cambridge 1976.

http://www.360cities.net/image/yilanli-kilise-ihlara-cappadocia-turkey#273.09,-11.38,24.4.

http://www.doaks.org/museum/online-exhibitions/byzantine-emperors-on-coins.

https://www.ria.ie/library/special-collections/manuscripts/cathach.aspx.

John Moschos. The Spiritual Meadow (Pratum Spirituale), trans. J. Wortley, Kalamazoo, Michigan 1992.

Jolivet-Lévy C., *La Cappadoce médiévale, images et spiritualité*, Saint-Leger–Vouban 2001.

Kendrick L., *Animating the Letter*. *The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance,* Columbus 1999.

Kuefler M., *The Manly Eunuch, Masculinity, Gender Ambiguity and Christian Ideology in Late Antiquity,* Chicago 2001.

Kühnel B., *The End of Time in the Order of Things. Science and Eschatology in Early Medieval Art*, Regensburg 2003.

Kunst und Kultur der Karolingerzeit: Karol der Grosse und Papst Leo III in Paderborn I, Mainz 1999 (exhibition catalog).

Lazarev N. V., *Istoria vizantiiskoi zhivopisi*, Moscow 1986.

M. Harl, *La chaîne palestinienne sur le psaume 118 (Origène, Eusèbe, Didyme, Apollinaire, Athanase, Théodoret)*, Paris 1972.

Lowden J., *Observations on Illustrated Byzantine Psalters*, Art Bulletin 70/2 (1988) 260.

Loewenthal L. J. A., *Amulets in Medieval Sculpture; I. General Outline,* Folklore 89/1 (1978) 7.

Maayan Fanar E., *Byzantine Pictorial Initials of the Post-Iconoclastic Period (from the End of the 9th Century to the Early 11th Century)*, Jerusalem 2004 (unpublished doctoral dissertation).

Maayan Fanar E., *Revelation through the Alphabet: Aniconism and Illuminated Initial Letters in Byzantine Artistic Imagination*, Geneva 2011.

Maayan Fanar E., *Visiting Hades: A Transformation of the Ancient God in the 9th-century Byzantine Psalters*, Byzantinische Zeitschrift 99/1 (2006) 106.

Magdalino P., *Byzantium at the year 1000*, in: *Byzantium in the Year 1000*, ed. P. Magdalino, Leiden 2003, 233–270.

Marava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou C., *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece,* III, Athens 1997.

McNamara M., *The Psalms in the Early Irish Church*, Sheffield 2000.

Mowinckel S., *The Psalms in Israel's Worship*, Sheffield 1962.

Neale J. M., Littledale R. F., *A Commentary on the Psalms from primitive and medieval writers, and from various office-books and hymns of the Roman, Mozarabic, Ambrosian, Gallican, Greek, Coptic, Armenian, and Syrian rites*, II, New York 1976[2].

Nicolle D., *Byzantine and Islamic Arms and Armour: Evidence for Mutual Influence*, Graeco-Arabica 4 (Athens 1991) 299–325.

Nicolle D., *No Way Overland? Evidence for Byzantine Arms and Armour on the 10th–11th Century Taurus Frontier*, Graeco-Arabica 6 (Athens 1995) 226–245.

Nicolle D., *Warriors and Their Weapons around the Time of the Crusades. Relationships Between Byzantium, the West and the Islamic World*, Aldershot 2002.

Nordenfalk C., *Die Spätantiken Zierbuchstaben*, Stockholm 1970.

Norman J.S., *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, New York–Bern 1988.

Openshaw K. M., *Weapons in the Daily Battle: Images of the Conquest of Evil in the Early Medieval Psalter*, The Art Bulletin 75/1 (1993) 15–18.

Openshaw K. M., *The Battle between Christ and Satan in the Tiberius Psalter*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 52 (1989) 15–17.

Parani M. G., *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th–15th Centuries)*, Leiden–Boston 2003.

Parenti S., *The Cathedral Rite of Constantinople: Evolution of a Local Tradition,* Orientalia Christiana Periodica 77 (2011) 449–469.

Pulliam H., *Exaltation and Humiliation: The Decorated Initials of the Corbie Psalter (Amiens, Bibliothèque municipale, MS 18)*, Gesta 49/2 (2010) 97–115.

Ramseyer V., *The Transformation of a Religious Landscape: Medieval Southern Italy 850–1150*, London 2006.

Revel-Neher E., *The Image of the Jew in Byzantine Art*, Oxford 1992.

Rondeau M-J., *Les commentaires patristiques du Psautier (IIIe–Ve siècles)* II – *Exégès prosopologique et théologie*, Rome 1985 (Orientalia Christiana Analecta 220)

Sheingorn P., *The Iconography of Hell Mouth*, in: *The Iconography of Hell*, ed. C. Davidson, T. H. Seller, Kalamazoo 1992, 1–19.

Strunk O., *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, DOP 9/10 (1956) 186–187.

Sütterlin C., *Universals in Apotropaic Symbolism: A Behavioral and Comparative Approach to Some Medieval Sculptures,* Leonardo 22/1 (1989) 65–74.

Ševčenko N. P., *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago–London 1990.

Teteriatnikov N., *The True Cross Flanked by Constantine and Helena. A Study in the Light of the Post-Iconoclastic Re-evaluation of the Cross*, Deltion ChAE 18 (1995) 169–188.

Thierry J.-M., *Armenian Art*, New York 1989.

The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era AD 843 – 1261, Catalogue of the Exhibition, The Metropolitan Museum of Art, ed. H.C. Evans, W. D. Wixom, New York 1997.

Theodore Psalter, ed. C. Barber, Champaign 2000 (CD-ROM).

Toynbee J. M. S., *Animals in Roman Life and Art,* London 1973.

Weir A., *Images of Lust*, *Sexual Carvings on Medieval Churches*, London 1999.

Williams D., *Deformed Discourse, The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature*, Exeter 1996.

Слике спасења у *Псалтиру Барберини* (Рим, Ватиканска билиотека, *Barb. gr. 285*)

Ева Мајан Фанар

Грчки псалтир *Barberini gr. 285* из Ватиканске библиотеке, малих димензија (107 × 83 mm), датован је у позни X или рани XI век, а пореклом је из области Беневенто–Капуа. Реч је о изванредном примеру италовизантијске уметности. Иконографски програм заснован је на иницијалима који су цртани пером и које је највероватније извео писар. Неки од њих искључиво су декоративни, док су други сачињени од зооморфних фигура које су, изгледа, засноване на ранохришћанској симболици (нпр. f. 37, 53).

Основни облик украшеног почетног слова у рукопису јесте антропоморфни. Изузев неколико примера, људске фигуре у иницијалима *Псалтира Барберини* није могуће идентификовати. Иницијали *ипсилон* и *омикрон* обично су дати као лице, његове контуре (f. 17, 30, 38, 42, 44, 57, 123) или као лице из профила (фол. 34, 40, 65, 74v, 75v, 92v, 122, 122v), са широм отвореним устима и истуреним језиком.

Људске фигуре које формирају иницијале *капа* и *ипсилон* приказане су у молитви у непосредној близини текста или чак указују на текст (нпр. f. 33, 45, 80v). Могуће је да су повезане са општим значајем псалтира као молитвене књиге. Неке од фигура изгледају као скитнице, обично оскудно одевене – можда је реч о приказима монаха, с јасним истицањем скромности и понизности (нпр. f. 43, 80v, 94).

Аутор минијатура често истиче одређене псалме или речи у њима посредством положаја представљених фигура, наглашавајући битне делове њихових тела или предмете које држе, и тако их непосредно повезује са суседним стихом (нпр. f. 121v, 139v). У складу с тим, код гестова молитве или слављења појављују се увећане руке саображене облику одговарајућег слова. Саображавање облику слова понекад деформише фигуру или допушта само делимично њено приказивање (нпр. f. 23v). Понекад су те деформације тела симболичне, као, на пример, код иницијала *делта* на f. 89v – слово је сачињено од горњег дела тела полунагог човека, приказаног у профилу и како окреће главу од текста. То би могло изражавати *супротстављање Богу* које се односи на Августиново тумачење првих речи Псалма 94. Уметник испољава способност преображавања људског тела увећавањем или занемаривањем његових делова, али и обједињавањем геометријских и фигуралних мотива у оквиру једног иницијала.

Борба између људи и између људи и животиња најчешћи је мотив почетних слова. Иако су те слике повезане с речима псалама, оне због своје бројности и избора мотива припадају ширем иконографском контексту спасења и казне због греха. Један од таквих мотива појављује се код иницијала *пи* сачињеног од две змије које уједају младића за образе и уши (f. 22v, Пс 27). Слика сажима приказ патњи у паклу посредством најчешће употребљаваног мотива змија које уједају грешнике. Више примера налази се на f. 131v (Пс 139), где је приказана људска фигура која се помаља из уста главе дате у профилу, док пак глава извирује из отворених чељусти змије, и на f. 112 (Пс 117), где се наг човек помаља из уста звери и окреће се ка тексту подижући руку као да говори. Змије и лавови као фигуре које указују на пакао често се појављују у *Псалтиру Барберини*. Главе лавова који прождиру плен, јасна асоцијација на чељусти пакла, особито су често сликане.

Мале димензије рукописа *Барберини* упућују на то да је он био намењен за приватну употребу. Природа слика цртаних пером и њихова повезаност с текстом псалтира указују на то да им је сврха била да читаоца на веома очигледан и приступачан начин подсете на садржину псалама. Оне служе као подсетник и углавном представљају прву реч датог псалма, помажући при његовом памћењу. Репертоар мотива, позноантички цитати и говор тела фигура одговарају естетици Запада, а не Истока, и највећим се делом ослањају на каролиншке рукописе IX века. Чини се, осим тога, да уметник свесно бира фигуре и схеме повезане с молитвом и вапајем за спасењем прилагођавајући их облику слова.

Идентитет власника *Псалтира Барберини* није познат. Ипак, значајно наглашавање молитве, као и превласт представа скромних анонимних личности, можда може да укаже на то да је он био монах са идеалом лутајућег аскете, веома поштованим у Италији током X и XI века. Он је, међутим, истовремено био и ратник у непрекидној борби против злих страсти. Сматрало се да псалтир има моћ над ђаволским силама и приписивана му је апотропејска снага која је власника штитила у духовној борби.

Апотропејска моћ псалтира има своју ликовну интерпретацију у мотиву борбе са силама зла. То је посебно било уобичајено на страницама англосаксонских псалтира – *Псалтира из Корбија* из раног IX века, као и *Утрехтског* и *Штутгартског псалтира* из IX столећа. До XII века бесконачна борба са злим силама застрашујућег изгледа, представљана у фризовима с мотивом уплетене вреже, постала је и део иницијала у различитим западним рукописним књигама. Визуелни језик *Псалтира Барберини* говори о најважнијем циљу молитве – борби против злих мисли и дела, приказаних у виду лавова, змија и грешника. По нашем мишљењу, отворена уста ликова датих у профилу подвлаче ту поруку. Она изражавају сам чин молитве, која ће на крају поразити уста пакла. Фигуре анонимних личности помажу читаоцу псалама да се посредством њихове молитве повеже с њима. Он је певач који пева псалме, он трага за спасењем, његово оружје јесте његов језик, а молитвом он побеђује непријатеље. На измаку првог миленијума теме личног спасења могле су бити надахнуте и веровањем власника *Псалтира Барберини* у предстојећу апокалипсу.

Једна хипотеза о најстаријем раздобљу Жиче

Иван Стевовић*

Универзитет у Београду Филозофски факултет, Одељење за историју уметности**

UDC 726.54.012(497.11 Žiča)
DOI 10.2298/ZOG1438045S
Оригиналан научни рад

На основу резултата археолошких истраживања најстаријих слојева цркве манастира Жиче, у раду се износи претпоставка да је седиште калочке надбискупије било иницијални узор њеног просторног решења. Поткрепљена историјским аргументима који јој пружају посредну потврду, ова хипотеза разматра се и из угла интензивних културних веза које су обележиле уметничко стварање лиминалних географско-историјских зона хришћанског света током XII и XIII столећа.

Кључне речи: средњовековна Србија, манастир Жича, синкретичка архитектура, Стефан Првовенчани, Калочка надбискупија, Цариград, базилика са трансептом, визуелна култура, апропријација, Јерусалим

Based on the results of the archaeological research of the oldest horizon of the katholikon of Žiča Monastery, this paper brings the hypothesis that the initial model for its spatial arrangement was the main church of the Archbishopric of Kalocsa. Documented by the historical arguments that give the indirect validation, this hypothesis is considered from the perspective of cultural interactions which left a mark on the artistic creations of liminal geographical and historical zones of the Christian world during the twelfth and thirteenth century.

Keywords: Medieval Serbia, Žiča monastery, syncretic architecture, Stephen "the First-Crowned", Kalocsa Archbishopry, Constantinople, transept basilica, visual culture, appropriation, Jerusalem

> *Између нас и њих постоји отворен расцеп, подељени смо и суштински супротстављени нашим ставовима* (*Nicetae Choniatae Historia*, ed. J. L. van Dieten, Belin–New York 1975, 301.27–28)

Хришћански свет пре и после првог пада Цариграда више није био исти свет. За Никиту Хонијата, та спознаја је била више од усуда историчара да буде савременик епохалног историјског догађаја; била је и део његовог животног искуства. Парадигма времена, наведени исказ којим је у аподиктичком тону сумиран однос Ромеја и Латина, стога је свесно инсистирао на међусобним разликама, преводећи исход византијског војно-политичког пораза у основицу далеко свеобухватније подвојености две стране.

Као сведок, Хонијат је, међутим, свој дискурс неминовно градио на личном доживљају или пре на брижљиво „конструисаној" перцепцији стварности, а не на стварности каква је уистину била.[1] Из таквог наратива закономерно је морао изостати онај њен сегмент којем је Хонијат такође присуствовао, дуг период у којем су „суштински супротстављени" актери на многим нивоима друштвених односа једни другима постали ближи но икада раније.[2] Јер, иза повишене температуре својствене византијској реторици око 1204. одавно је израстао европски амбијент испуњен сваковрсним трансформацијама. Оне су могле бити тумачене и као „расцеп", али многе од претпоставки тог новог поретка најнепосредније су се ослањале на тековине или савремену праксу Византије као првака хришћанске културе. Сваки такав процес инхерентно је подразумевао интензивирање контаката, и апропријацију најсавршенијих и *најпрепознатљивијих/највидљивијих* модела устројства у сврху властите афирмације. Из тих разлога од средине XI века остварења цариградске архитектуре и других видова визуелног изражавања постали су примарно оруђе у надметању Венеције, Пизе, Монте Касина или норманске краљевине за идејно што дубље фундирану сопствену позицију.[3] Ако су у том тренутку то још увек биле назнаке будућности, својствене појединачним „такмичарима" и њиховим територијама, синкретичка архитектура дефинитивно је прерасла у свеопшти феномен

* istevovi@f.bg.ac.rs

** Овај рад је интегрална верзија саопштења поднетог на међународном научном скупу *Пре и после пада Цариграда*, одржаном 15–16. јуна 2012. године у организацији Византолошког семинара и Центра за кипарске студије Филозофског факултета Универзитета у Београду. Произишао је из истраживања у оквиру пројеката *Хришћанска култура на Балкану у средњем веку: Византијско царство, Срби и Бугари од IX до XV века* (бр. 177015) и *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (бр. 177036) Министарства образовања и науке Републике Србије.

1 О контексту Хонијатове употребе заменица *ми* и *они* cf. R. Macrides, P. Magdalino, *The Fourth Kingdom and the Rhetoric of Hellenism* in: *The Perception of the Past in Twelfth-Century Europe*, ed. P. Magdalino, London – Rio Grande 1992, 155–156.

2 A. Bryer, *Cultural Relations between East and West in the Twelfth Century*, in: *Relations between East and West in the Middle Ages*, ed. D. Baker, Edinburgh 1973, 77–94; A. Y. Kazhdan, *Latins and Franks in Byzantium: Perception and Reality from the Eleventh to the Twelfth Century*, in: *The Crusades from the Perspective of Byzantine and Muslim World*, Washington 2001, 83–100.

3 K. Weitzmann, *Byzantium and the West around the Year 1200*, in: *The Year 1200: A Symposium*, Dublin 1975, 53–94; T. E. A. Dale, *Inventing a Sacred Past: Pictorial Narratives of St. Mark the Evangelist in Aquilea and Venice, ca.1000–1300*, DOP 48 (1994) 53–104; C. Schiavello, *I mosaici medievali del Duomo di Pisa*, Pisa 2013; H. Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages I*, Cambridge 1988; W. Tronzo, *The Culture of His Kingdom: Roger II and the Capella Palatina in Palermo*, Princeton 1997.

неку деценију касније. Заједнички рад мајстора из обе средине у градитељском домену поновне христијанизације Свете земље тренутно је допринео стварању нове слике најважнијих цариградских храмова,[4] а у основи исти модел узајамног регионалног преношења ауторитета светости резултирао је апенинским утицајима у архитектури Епира, појавом „Романике" у Русији или „Византије" на тлу Пољске.[5] Хришћанска екумена током XII столећа, својим карактером, суштински обележеним полицентричним профилом и истовременим повратком свом изворном средишту, постепено је у одређеној мери трансцендирала древну демаркацију између „Запада" и „Истока". *Пређашњи* видови повезаности чинили су збир повода због којих је Цариград у тренутку прве смене својих господара био језгро концентричних кругова више средина, које су материјална оваплоћења сопственог идентитета стекла испразнивши његове ризнице.[6]

Једна од последица интензивне интерференције две културе била је концентрисана и у постепеном генерисању нових устројстава у њиховим лиминалним зонама.[7] Ти простори нашли су се суочени са потребом да ре-креирањем *форме* свог идентитета утемеље гаранције властитог опстанка и потенцијалне експанзије. У домену архитектуре као симболичке експозиције *йореш*ка, симбиоза постојећих градитељских елемената, до тада углавном везаних за два хришћанска пола, и њихово структурирање у нове особене целине, створили су идеалан визуелни код, семантички упечатљив колико и *неушралан*, путем којег се могло прекорачити у свет настао после 1204. године.

Србија је током читавог XII века спадала у ред најтурбулентнијих, па тиме и најилустративнијих тачака прелома тог свеопштег превирања.[8] Смештена на „ничијој земљи" између Византије и Угарске, израсла из урушених основа старог поретка ромејске власти над централним Балканом, протегнута на области насељене православним и католичким становништвом, династичким браковима повезана са средњоевропским племићким кућама, дубоко подвојена постојањем локалних породичних кланова-експонената моћнијих суседа, своје постојање дуговала је импликацијама амбивалентних односа цариградског и, формално, будимског двора.[9] Средином столећа царство је извесно стратешко преимућство на овој територији стекло појавом српског великог жупана Стефана Немање, ћудљивог савезника оданог, како изгледа, више вери а мање држави Ромеја.[10] Већ је његова власт одјекнула сакралним здањима обележеним изразито византијским утицајима, али и постепеном појавом симбиотичких решења. Ране Немањине задужбине у потпуности су биле дела проистекла из праксе Цариграда;[11] у Ђурђевим ступовима и, нарочито, у Студеници, сложена символика њихове архитектуре на византијској подлози материјализована је другачије заокруженим склоповима просторних јединица, конструкције и екстеријера, изведеним радом мајстора којима је управо обједињавање елемената из различитих градитељских традиција представљало прокушани језик изражавања.[12]

Замисао архитектонских целина српских храмова настајалих после 1204. програмски је несумњиво проистекла из познијих Немањиних задужбина, а нарочито Студенице. Ипак, већ на првој и најважнијој међу њима, цркви Христовог Вазнесења у Жичи, одавно су опажене и битне разлике у односу на Сту-

---

4 *A History of the Crusades Vol. IV: The Art and Architecture of the Crusader States*, ed. H. Wizzard, Madison 1977; A. J. Boas, *Jerusalem in the Time of the Crusades. Society, landscape and art in the Holy City under Frankish rule*, London – New York 2001; за Цариград cf. R. Ousterhout, *Architecture, Art and the Komnenian Ideology at the Pantokrator Monastery*, in: *Byzantine Constantinople. Monuments, Topography and Everyday Life*, ed. N. Necipoğlu, Leiden–Boston–Köln 2001, 133–150.

5 P. L. Vocotopoulos, *Church Architecture in the Despotate of Epirus: The Problem of Influences*, Zograf 27 (1998–1999) 79–92; А. И. Комеч, *Архитектура Владимира 1150–1180-х гг. Художественная природа и генезис «русской романики»*, in: *Древнерусское искусство (Русь и странь византийского мира. XII век)*, С.-Петербург 2002, 231–254; О. М. Иоаннисян, *К истории польско–русских архитектурных связей в конце XI – начале XIII в.*, in: *ibid.*, 206–230; M. Smorag Różycka, *L'Architecture sacrale orthodoxe de Galicie–Volhynie du XIII^e siècle: une synthèse des formes traditionnelles byzantines et romanes?*, in: *Byzantium and East Central Europe* ed. G. Prinzing, M. Salamon, P. Stephenson, Cracow 2001 (Byzantina et Slavica Cracoviensia III) 181–192.

6 M. Barber, *The Impact of the Fourth Crusade in the West: the Distribution of Relics after 1204*, in: *Urbs Capta. The IV Crusade and its Consequences*, ed. A. Laiou, Paris 2005 (Réalités Byzantines 10), 325–334; R. S. Nelson, *High Justice. Venice, San Marco and the Spoils of 1204*, in: *Η Βυζαντινή τέχνη μετά την τέταρτη Σταυροφορία*, ed. Π. Λ. Βοκοτοπούλος, Αθήνα 2007, 143–158; *San Marco, Byzantium and the Myths of Venice*, ed. H. Maguire, R. S. Nelson, Washington 2010.

7 Упореди одговарајуће радове in: *Byzantium, New Peoples, New Powers: the Byzantino–Slavic Contact Zone , from the Ninth to the Fifteenth Century*, ed. M. Kaimakamova, M. Salamon, M. Smorag Różycka), Cracow 2007 (Byzantina et Slavica Cracoviensia V).

8 Cf. Lj. Maksimović, *La Serbie et les countrées voisines avant et après la IV^e croisade*, in: *Urbs Capta*, 269–282; Lj. Maksimović, *Serbia's View of the Byzantine World (1204–1261)*, in: *Identities and Allegiances in the Eastern Mediterranean after 1204*, ed. J. Herrin, G. Saint-Guillain, Farnham–Burlington 2011, 121–132.

9 *Исшорија срйскої народа* I, Београд 1981 (даље: ИСН I); Ј. Калић, *Евройа и Срби. Средњи век*, Београд 2006; P. Stephenson, *Byzantium's Balkan Frontier. A Political Study of the Northern Balkans, 900–1204*, Cambridge 2000, 187 sq; F. Makk, *The Árpáds and the Comneni. Political Relations between Hungary and Byzantium in the 12th Century*, Budapest 1989. За културни профил простора трајно важно дело остаје Д. Оболенски, *Визаншијски комонвелш*, Београд 1996.

10 Cf. ИСН I, 251–272 (Ј. Калић, С. Ћирковић); Ј. Калић, *Срйска држава и Охридска архиейискойија у XII веку*, ЗРВИ 44/1 (2006) 197–208; С. Пириватрић, *Манојло I Комнин, „царски сан" и „самодршци обласши срйскої йресшола"*, ЗРВИ 48 (2011) 89–113.

11 И. Стевовић, *Исшоријски извор и исшоријскоумешничко шумачење: Боїородичина црква у Тойлици*, Зограф 35 (2011) 73–92 (са старијом литературом).

12 В. Кораћ, М. Шупут, *Архишекшура визаншијскої свеша*, Београд 1996, 236–246; I. Stevović, *Historical and Artistic Time in the Architecture of Medieval Serbia: 12th Century*, in: *Architecture of Byzantium and Kievan Rus from the 9th to the 12th Centuries*, ed. D. Jolshin, Transactions of the State Hermitage Museum LIII (Saint Petersburg 2010) 148–163; S. Ćurčić, *Architecture on the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent*, New Haven – London 2010, 486 sqq (са опширном библиографијом); J. Erdeljan, *Studenica. An Identity in Marble*, Zograf 35 (2011) 93–100; eadem, *Studenica. All Things Constantinopolitan*, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ. Зборник радова йоводом чешрдесеш їодина Инсшишуша за исшорију умешносши Филозофскої факулшеша у Беоїраду*, ed. И. Стевовић, Београд 2012 , 93–102; М. Марковић, *О једној ломбардијској цршти у архишекшури Ђурђевих сшуйова у Расу*, in: *Владар, монах и свешишељ: Сшефан Немања – йреиодобни Симеон Мирошочиви и срйска исшорија и кулшура (1113–1216), Научни скуй, Беоїрад, Сшуденица, Никшић, 22–26. окшобра 2014* (са старијом литературом, у штампи).

деницу, које су имале суштинског утицаја на својства каснијих сакралних грађевина XIII столећа.[13] Наиме, према археолошко-конзерваторском досијеу, током периода до 1221. Жича је изведена по моделу једнобродне куполне грађевине. У другој фази, до 1230, са западне стране била је дограђена велика спољна припрата са кулом. Истовремено је, међутим, показано да су у оквиру *прве фазе* простори одговарајући вестибилима Немањиних здања у Жичи били изведени без портала, попримајући изглед својеврсног трансепта. Такође, првобитно *једној* апсиди *накнадно су дозидане* правоугаоне пастофорије, а у оквиру истог градитељског подухвата светилиште је добило још једну значајну градитељску новину, бочне капеле са тремовима прислоњене уз припрату.[14] На основу наведених модификација, разложно је констатовано да су оне довеле не само до формалне промене изгледа већ и до нове просторне организације црквеног здања. Узрок томе морале су бити како измене у појединим сегментима литургијског обреда тако и намена грађевине, која је од 1220. постала седиште аутокефалне цркве и место крунисања српских краљева.[15]

Жичка црква је остварење произишло не само из рада средњовековних мајстора већ у истој, ако не и већој мери, и из многобројних каснијих средњовековних оштећења и преправки, интервенција и обнова током XIX и почетком XX столећа, као и из обимних савремених рестаурација (сл. 1).[16] Непобитан је, међутим, закључак да је данашња грађевина задржала форме које су *дефинитивно биле уобличене тек након* што се Сава 1219. вратио из Никеје и убрзано руководио радовима на њеном довршењу.[17] С друге стране, у изворима је наведено да је изградња цркве *отпочела знатно раније*, у време док је Стефан носио титулу великог жупана, а Сава био старешина Студенице.[18] Преведено у апсолутну хронологију, то би значило најкасније од 1206/1207, датума до којег је Стефан засигурно по други пут стекао владарско достојанство, до 1217/1218, када је по налогу Хонорија III примио краљевске инсигније.[19] Реч је, дакле, о интервалу *трајања изградње*, иако извори такође доносе и податак да црква још увек није била живописана, односно у потпности довршена, приликом званичног прогла-



Сл. 1. Жича, црква Вазнесења Христовог, изглед са југоисточне стране после савремених конзерваторских радова (фотографија Д. Прерадовић)
Fig. 1. Žiča monastery, Church of the Ascension after contemporary restoration, exterior looking South-East (photo D. Preradović)

шења аутокефалности и хиротоније првих српских епископа.[20] Тако би хронологија настанка грађевине обухватала период нешто краћи од 25 година. У српској средини с краја XII и почетком XIII века био је то други узастопни случај упадљиво дугог подизања једног невеликог али посебно важног сакралног комплекса, будући да је и Студеница, утемељена вероватно око 1183, чином осликавања била довршена тек 1208/1209.[21] Већ сама по себи дужина ових интервала делује симптоматично, скривајући разноврсне турбуленције подстакнуте преламањем свеукупне ситуације произишле из првог пада Цариграда на унутрашње прилике у Србији. Када је реч о Жичи, у разлоге и околности који су предодредили не само трајање изградње већ и многа њена градитељска решења, чини се да је могуће подробније проникнути на основу *свих трагова* откривених истраживањем цркве или, прецизније, оних који се, иако су више пута разматрани, и даље могу тумачити на различите начине.

Међу сазнањима која се односе на најстарије раздобље архитектуре храма најважнија су, несумњиво, та да је он био пројектован и *до одређене мере* изведен као изразито подужна грађевина са једном апсидом, правоугаоним проширењима уз поткуполни простор и припратом са две латералне капеле чији простори првобитно *нису били* покривени малим

13 M. Šuput, *Ἡ σερβικη ναοδομία μετά τό 1204. Παρτηρήσεις σχετικα μέ τίς κατόψεις τών ναών και τούς ἀρχιτέκτονες*, in: *Η Βυζαντινή τέχνη μετά την τέταρτη Σταυροφορία*, 159–169; S. Ćurčić, *Architecture on the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent*, 499–500.

14 М. Чанак-Медић, О. Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I. Цркве у Рашкој*, Београд 1995, 15–77, посебно 15–18.

15 М. Шупут, *О простору и његовој функцији у црквеној архитектури из времена Светог Саве*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, ed. С. Ћирковић, Београд 1998, 189–202 (са старијом литературом).

16 Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I*, 15–25. Релевантни радови написани после овог корпуса наводе се у даљем тексту.

17 Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I*, 16.

18 *Доментијан. Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона*, ed. Р. Маринковић, Београд 1988, 123–124 (превод Л. Мирковић).

19 Cf. Љ. Максимовић, *О години преноса Немањиних моштију у Србију*, ЗРВИ 24–25 (1986) 437–444; ИСН I, 300; Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I*, 15–16.

20 Теодосије, *Житија*, ed. Д. Богдановић, Београд 1988, 205 (језичка редакција: Л. Мирковић, Д. Богдановић); Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I*, 16.

21 М. Чанак-Медић, Ђ. Бошковић, *Архитектура Немањиног доба I. Цркве у Топлици и долинама Ибра и Мораве*, Београд 1986, 79; за датум осликавања cf. Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, 62.

куполама.[22] Овој фази, припадали су, међутим, и темељи испод пода и непосредно поред касније спољне припрате и куле. Били су образовани у виду четири подужно постављене зидне масе, изведене у ширини западне фасаде и довршене попречним краком чија се траса спајала са знатно масивнијим остацима. Темељи су сачувани у неправилном облику на јужној и у виду два правоугаона испуста на северној страни (сл. 2). Такође, из резултата конзерваторских радова могло се установити да су сводови бочних поткуполних проширења првобитно били виши, као и да су сви делови грађевине *из старије фазе* били педантно озидани у камену до висине од 1,55 m. Изнад те зоне уочен је не превише правилан али несумњиво византијски *opus*, изведен алтернацијом редова камена и опеке.[23] И по изворима, у којима је подробна пажња посвећена појединостима њеног подизања, и по резултатима истраживања, Жича је здање које је настајало не само током дужег периода већ и кроз очигледно смењивање различитих градитељских замисли.

У досадашњој литератури ова изразито компликована ситуација била је подвргнута само примарној анализи, из које је углавном изостао покушај да се различити слојеви архитектуре прецизније објасне у релацији са дугим раздобљем њеног настанка. Првобитно одсуство пастофорија, неуобичајено спрам устројства оновременог литургијског обреда и решења остварених на Немањиним задужбинама, тумачено је недовољном способношћу градитеља да конструишу троделни олтарски простор. Томе је, наизглед, у прилог ишла и идеја о невештини испољеној и у неправилном начину зидања. С друге стране, закључено је да је образовање трансепта и бочних капела своје исходиште имало у архитектури светогорских цркава.[24] У складу са таквим становиштима, Жича би, као целина, била градитељско дело настало применом *појединих* просторно-функционалних јединица одабраних из програмског репертоара архитектуре Атоса, и *слабе обучености* мајстора који су, при томе, судећи по различитом слогу зидања, очигледно потицали и из различитих радионица. Теоријски, такав сплет околности није немогућ, али се ипак намеће утисак да се у њему крије више контрадикција или недоречености.

Када је реч о утицајима Атоса, поједине од њих, оне које су везане за разлике у формама, могле би донекле бити оправдане чињеницом да је тек нови круг истраживања тамошњих храмова под сумњу довео многа доскора општеприхваћена уверења, у распону од хронологије споменика и промена у њиховој укупној структури, до „линеарно" примењеног програмског концепта простора и његовог порекла.[25] С правом је истакнуто да проблем градитељског узора треба разматрати са аспекта ширег религиозно-културног амбијента, а не из угла геометријских аналогија.[26] Стога је правоугаона проширења жичког поткуполног простора уистину могуће видети као „српску верзију" светогорских полукружних певница. Исто би се односило и на неподударања у изгледу бочних капела. У оквиру појединих светогорских здања оне су биле грађене у виду физички умањеног организма развијеног типа уписаног крста са куполом, док су у Жичи првобитно имале сажету форму и једносливне кровове, о чему непобитно сведочи изглед истоветних, знатно мање преправљаних анекса каснијих српских цркава XIII века.[27] Али оно што се поводом градитељског програма светогорских католикона никада није постављало као питање јесте њихов олтарски простор, који је доследно био организован по традиционалном моделу јединствене троделне целине. У Жичи је то изведено накнадно, можда чак и знатно касније, и потпуно другачије.[28] Ако скупина „неуких" градитеља није умела да конструише троделни олтарски простор, зашто се преправци источног дела цркве, односно додавању пастофорија апсиди озиданој каменом само до наведене висине, није приступило по доласку византијских мајстора, за које је тешко помислити да то нису знали да учине, будући да су знатно захтевнији део здања, целокупну куполну конструкцију, саградили на уобичајеном, надвишеном коцкастом постољу? Наведено питање собом повлачи наредна, заправо најважнија, која гласе *зашто је уопште и када дошло до евидентне промене градитеља*, на коју се имплицитно могла односити Теодосијева белешка о Сави, који „*многе раднике и зидаре* и веште мраморнике беше довео из грчке земље" како би цркву украсили „по вољи његовој".[29]

Иако одговори на изложене недоумице још увек морају остати у домену хипотетичног, контуре им донекле постају јасније уколико се најстарије фазе у настанку Жиче уведу у контекст догађаја и односа који су, установљени пре пада Цариграда, у годинама

[22] Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I*, 29–30; Ćurčić, *Architecture on the Balkans*, 500.

[23] Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I*, 16–17, 31sq, 44 и цртеж 54; М. Чанак-Медић, *Жичка Спасова црква – замисао Светога Саве*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, 182–183.

[24] G. Millet, *L'ancient art Serbe. Les Églises*, Paris 1919, 56–58; В. Кораћ, *Свети Сава и програм рашког храма*, in: *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 231–244 (= idem, *Између Византије и Запада. Одабране студије о архитектури*, Београд 1987, 145–156); Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I*, 67 sq. Идеју о преузимању мотива са Атоса донекле уздржано прихватила је и М. Шупут, *О простору и његовој функцији у црквеној архитектури из времена Светог Саве*,194, а потом је отворенију резерву исказао С. Ћурчић (Ćurčić, *Architecture on the Balkans,* 500).

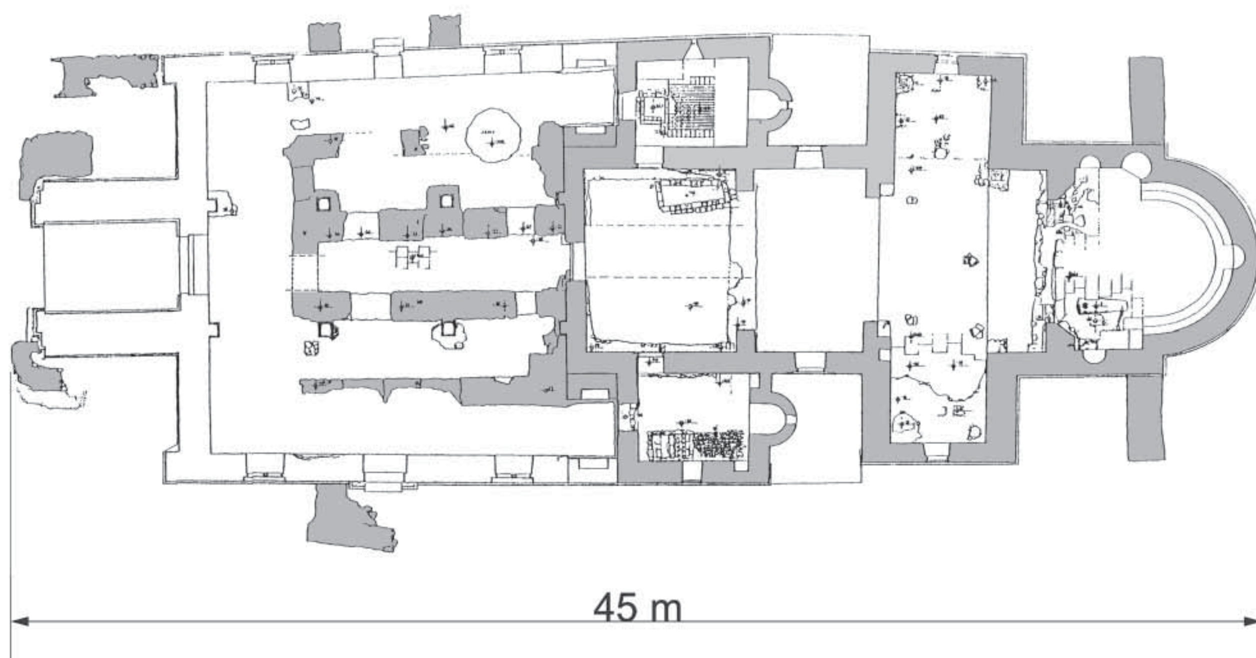
[25] Cf. A. Tantsis, *The so-called "Athonite" type of church and two shrines of the Theotokos in Constantinople*, Zograf 34 (2010) 3–11; S. Mamaloukos, *A contribution to the study of the "Athonite" church type of Byzantine Architecture*, Zograf 35 (2011) 39–50 (са опширном библиографијом).

[26] Tantsis, *op. cit.,* 6; S. Mamaloukos, *op. cit.,* 47.

[27] Cf. Кораћ, Шупут, *Архитектура византијског света*, 276–284; Ćurčić, *Architecture on the Balkans*, 490–491, 501–502 (са старијом литературом).

[28] Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I*, цртежи 33,36; Чанак-Медић, *Жичка Спасова црква*, 182–183.

[29] Теодосије, *Житија*, 173. Део цитата наведен је курзивом зато што су досадашња разматрања овог Теодосијевог исказа била усмерена искључиво ка тумачењима појаве и делатности „мраморника", cf. М. Шупут, *Мраморници у Жичи*, ЗЛУМС 20 (1984) 157–160; Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I*, 16; М. Чанак-Медић, *Дело мраморника Светог Саве у Жичи*, in: *Споменица Српске православне цркве поводом обележавања 400 година од спаљивања моштију Светог Саве*, Београд 1996, 113–131.



Сл. 2. Жича, основа цркве са археолошким траговима првобитних структура (према Д. Минић, размерник арх. Г. Толић на основу података М. Чанак-Медић, О. Кандић)
Fig. 2. Žiča monastery, Church of the Ascension, ground plan with archaeological traces of the oldest phase of the building (after D. Minić, scale by G. Tolić according to data in M. Čanak-Medić, O. Kandić)

после 1204. додатним интензитетом генерисали своје последице. Урушавање дотадашњег устројства учинило је да то буде време обележено претензијама више балканских или глобалних првака да афирмишу своје утицаје, време у којем је раскидање старих и успостављање нових савеза деловало као пут којим ће у новој расподели утицаја бити могуће остварити властите амбиције. Од Иноћентија III, заокупљеног колико „чудом" освајања ромејске престонице и мисијом ширења „праве вере", толико и међусобним крсташким размирицама и отвореним одбијањем његовог верског примата у латинском Цариграду, преко сукобљених експонената угарског двора, до непредвидивог Калојана у Бугарској,[30] место на којем је свако од њих настојао да постигне неки од властитих стратешких циљева била је Србија Немањиних синова – формалних савладара, и сама дубоко оптерећена унутрашњим супротностима.[31] Из тог екстремно компликованог, тешко сагледивог, и у српским изворима крајње штуро описаног сплета и преламања збивања на знатно ширем простору, проистекао је најпре покушај браће да сваки за себе издејствује папске регалије, потом Стефанов развод са византијском принцезом, затим период самосталне Вуканове власти под патронатом угарског краља Емерика, током којег се Стефан највероватније налазио у Калојановом окриљу, и на крају, али под сасвим нејасним околностима, његов повратак на престо, како изгледа, најкасније почетком 1205. године.[32] Остављајући по страни важно а неразрешено питање природе власти у Србији од тада па до времена на које се односи хагиографска белешка о ритуалном измирењу браће над очевим моштима пренетим из Хиландара,[33] догађаји у којима је Немањин средњи син, закључно са 1209, био главни актер, илустративан су показатељ прагматичног деловања на утемељењу позиције суверена унутар регионалних превирања. Наиме, после Калојанове смрти Стефан је преузео иницијативу у збивањима у врху бугарског двора. Оженио се Аном, унуком Енрика Дандола, али тек након што је у дословно истом периоду испољио намеру да уђе у брак са ћерком оснивача епирске државе Михаила I Анђела. Коначно, упоредо са осликавањем Студенице као фундаменталним религиозно-идеолошким подухватом спроведеним у заједништву са Вуканом и Савом, приступио је и писању очевог житија, састава чија је примарна функција била у учвршћивању његове власти.[34] Из овако акумулираног

[30] Најновија дела у којима се анализирају односи и балканска политика наведених личности: J. C. Moore, *Pope Innocent III (1160/61–1216). To Root up and to Plant*, Leiden–Boston 2003; F. Van Tricht, *The Latin Renovatio of Byzantium. The Empire of Constantinople (1204–1228)*, Leiden–Boston 2011.

[31] Cf. supra.

[32] ИСН I, 268; Ђ. Бубало, *Титуле Вукана Немањића и традиција Дукљанског краљевства*, in: *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија*, ed. Б. Тодић, Беране–Београд 2011, 79–94 (са старијом литературом о наведеним збивањима у Србији).

[33] Cf. n. 19 supra.

[34] ИСН I, 298–299. Податак о браку са Аном Дандоло преузет је из знатно каснијег извора (*Andreae Danduli ducis Venetiarum, Chronica per extensum descripta, aa. 46 – 1280 d. C.*, ed. E. Pastorello, in: *Rerum italicarum scriptores, nuova editione*, ed. G. Carducci, V. Fiorini, P. Fedele, XII, pt. I/fs. 3, Torino1966², 340 sq), али у најновијој студији о породици Дандоло нема спомена те особе, cf. Th. F. Madden, *Enrico Dandolo and the Rise of Venice*, Baltimore–London 2003. За неостварени брак са епирском принцезом cf. Б. Ферјанчић, Љ. Максимовић, *Свети Сава и Србија између Епи-*

редоследа збивања додатну аргументацију стиче и наведени податак да је у то време почела да се подиже Жича. Иако се ауторитет очевог маузолеја дао идеално искористити, Немањина задужбина у тренутку нараслих Стефанових амбиција као да је донекле припадала „старом поретку“: била је несумњиво потребан али не и *довољан* залог свеколике сваковрсном, па и визуелном креирању новог идентитета у новим односима.

Јер, иза свега што се догађало у краћем или дужем периоду, осовину тих односа, која је водила испуњењу тежње за стицањем непорецивих знамења власти, чинио је контакт са Римом и његовим изасланицима. Према садашњим знањима, у раздобљу о којем је реч први Иноћентијев легат у Србију је дошао средином 1203, не успевши да спроведе папину намеру. Други се појавио с пролећа 1205, о чему сведочи Иноћентијева порука која му је написана 8. маја те године. Садржај поруке није довољно јасан јер очигледно чини део претходне преписке. Ипак, у историографији је уз примерену уздржаност констатовано да се „по општој политици папе Иноћентија и по ономе што знамо о Стефановим односима са Хоноријем“ сме „закључити да је Стефан прихватио оно што се тражило од Вукана 1203“, а од Вукана се тада тражило да своје поданике учврсти у „правој вери“, да положи заклетву и прихвати чин стављања руке у руку са легатом, и да буде ослобођен обавезе које је имао према цариградском патријарху.[35] Када је реч о Стефану, изложени суд не може се безусловно ни прихватити нити оповргнути стога што папина порука никада није посебно проучена, али оно што је извесно јесте да је у оба случаја потенцијални извршитељ Иноћентијевих намера био калочки надбискуп.[36] Уз једну, у много чему и пресудну разлику: достојанственик из 1203. није био исти човек као онај 1205. Наиме, по званичном устоличењу почетком те године, нови угарски краљ Андрија II одмах се оженио Гертрудом од Андекса, ћерком грофа Бертхолда III, великаша ангажованог у преговорима између Фридриха Барбаросе и Стефана Немање током Трећег крсташког рата, и несуђеног таста Стефановог брата од стрица Тољена.[37] Смену на престолу пратила је смена црквених поглавара: ако не тренутно, Гертрудин брат Бертхолд IV, син Бертхолда III, већ наредне године је примио достојанство поглавара калочке катедрале.[38] Другим речима, најкасније од почетка 1206. Стефан је за саговорника око свих деликатних тема имао утицајну особу коју је добро или посредно, но у сваком случају одавно познавао. *Тај* калочки надбискуп по свој прилици био је *spiritus movens* узлазне линије којом се у наредним годинама кретао српски владар. Стога не изгледа чудно то што траг њиховог односа као да се дâ назрети и у најстаријим градитељским слојевима Жиче, слојевима чији последњи остаци у не малом збиру појединости наликују столном храму прелата чија је помоћ Стефану била неопходна у решавању питања круне.

Просторни концепт оновремене калочке катедрале науци је постао познат након археолошких истраживања која је средином XIX столећа спровео мађарски архитекта Имре Хенслман (сл. 3). Испод касније готичке цркве поуздано су могли бити констатовани сви најважнији делови здања које је, сазидано током XI века, било изведено у форми једнобродне базилике са кратким трансептом пројектованим непосредно уз полукружну апсиду, и истовременим или тек нешто каснијим западним постројењем са две чеоне куле и још две просторије које су се, у оквиру целине западног дела, изван равни подужних зидова пружале ка северу и југу.[39] Околност да је Хенслман открио само најниже зоне отвореним је оставила питање изгледа горњих делова грађевине, која је стога 1910–1911. године без стварних разлога приписана ранохришћанском периоду.[40] Од пресудне је важности чињеница да је први истраживач успео да идентификује не само основу већ и димензије, измеривши их тзв. „бечком стопом“, чија је вредност 31,6 cm.[41] Прерачунавањем коришћене мерне јединице добијају се подаци да је дужина целокупног комплекса износила 46,49 m, ширина брода била је 9,29 m, а дебљина подужних зидова нешто више од 0,78 m. У Жичи, мереној од поменутих остатака западних темеља до спољашњег темена апсиде, дужина је 45 m, дебљина одговарајућих зидова је 0,80 cm, док је једино ширина наоса мања за око 2,70 m, али је зато ширина споменутих остатака испод спољне припрате, који припадају *најстаријој основи храма*, потпуно једнака ширини брода калочке цркве.[42]

ра и Никеје in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, 14, n. 6. За датум осликавања Студенице, cf. n. 19 supra. О времену почетка писања Стефановог *Житија Светог Симеона* cf. *Стефан Првовенчани. Сабрани списи*, ed. Љ. Јухас-Георгијевска, Београд 1988, 9, 13 sq.

[35] Cf. С. М. Ћирковић, *Свети Сава између Истока и Запада*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, 34–35; *Vetera monumenta Slavorum meridionalium illustrantia*, ed. A. Theiner, Roma 1863, 18–19 (обраћање Вукану), 40 (порука легату).

[36] Ћирковић, *Свети Сава између Истока и Запада*, 34–35.

[37] K. Jireček, *Toljen. Sin kneza Miroslava Humskog*, in: *Zbornik Konstantina Jirečeka* I, ed. M. Dinić, Beograd 1959, 433–441; у неколико текстова Бертхолда III помиње Ј. Калић, *Европа и Срби. Средњи век*, 391, 546, 575.

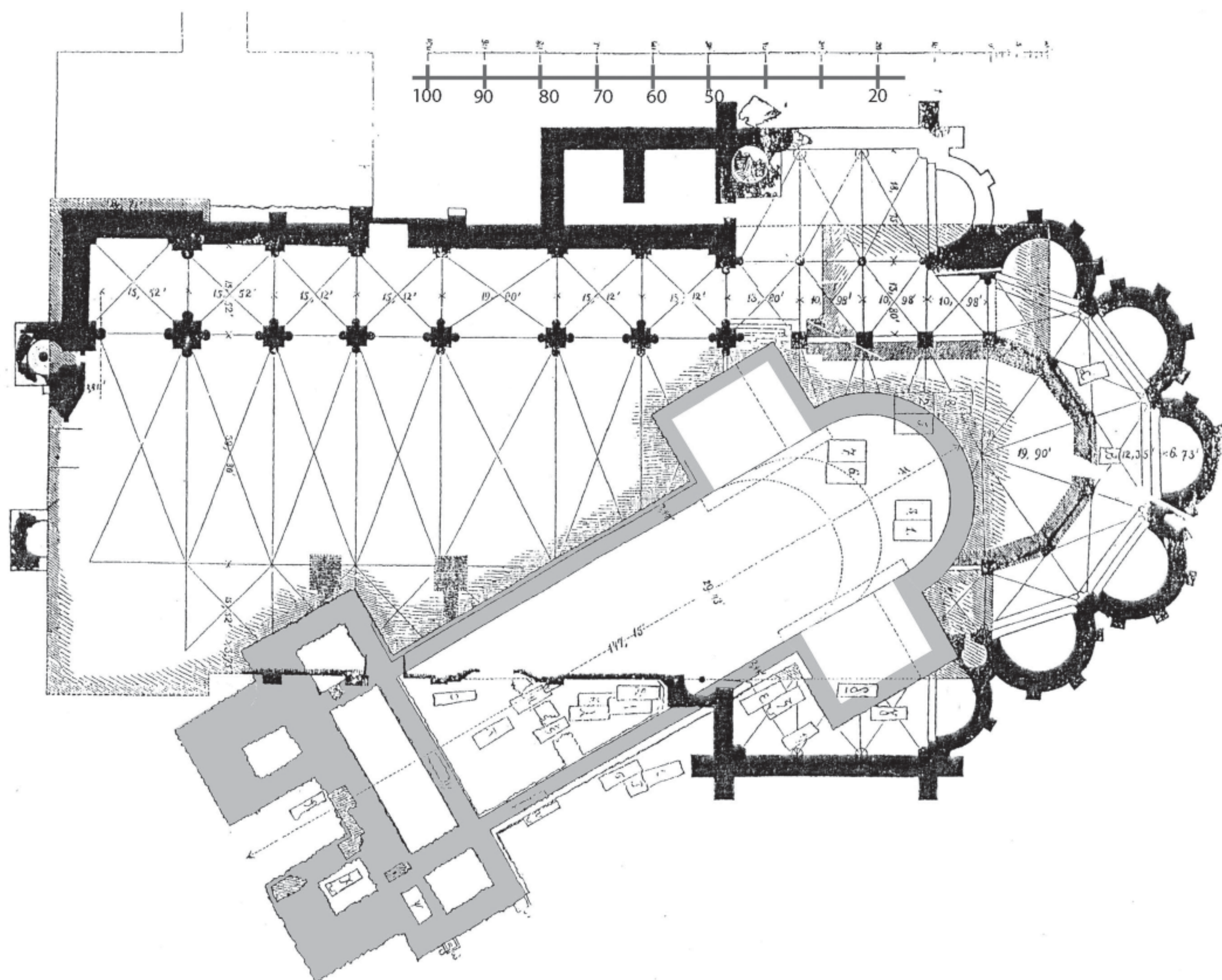
[38] Cf. J. R. Lyon, *Cooperation, Compromise and Conflict Avoidance: Family Relationships in the House of Andechs, ca. 1100–1204*, University of Notre Dame 2004 (unpublished PhD thesis), 222–223, 255, 268 et passim.

[39] I. Henszlmann, *Magyarország ó-keresztyén, román és átmenet stylü mü-emlékeinek rövid ismertétese*, Budapesten 1876, 49–52; B. Z. Szakács, *Western Complexes of Hungarian Churches of the Early XI Century*, Hortus Artium Medievalium 3 (1997) 152–153 (са старијом литературом). Према усменом саопштењу Беле Жолта Сакача, коме овом приликом још једном изражавам захвалност, текућа археолошка истраживања у калочкој катедрали са сигурношћу су потврдила Хенслманову реконструкцију изгледа и димензија основе старијег храма.

[40] E. Foerk, *A Kalocsai Székesegyház*, Budapest 1915, 50–51; Szakács, *Western Complexes of Hungarian Churches*, 152–153.

[41] За помоћ приликом анализе сразмерно лоше публикованог Хенслмановог цртежа захвалност изражавам арх. Гордани Толић и мр Јанку Магловском.

[42] Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I*, 31 и цртежи 32, 33,36; Чанак-Медић, *Жичка Спасова црква*, сл. 9; Д. Минић, *Археолошки подаци о манастиру Жичи*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, ed. Г. Суботић, Краљево 2000, 223–246, сл. 2, која је заправо и једини објављени цртеж целине археолошке ситуације на простору цркве, нажалост начињен без размерника. Део текста у мојој реченици наведен је курзивом зато што је то такође једини и најјаснији исказ о вези ових темеља са храмом, уз напомену аутора да они никада нису до краја откриве-



Сл. 3. Калоча, основа првобитне катедралне цркве (према И. Хенслман, Б. Ж. Сакач)
Fig. 3. Kalocsa archbisopry, ground plan of the first cathedral (after I. Henszlmann, B. Z. Szakács)

Како разумети наведене подударности? И поред поменутих наговештаја Стефанових веза са калочким надбискупом, случајност увек постоји као могућност, особито ако се у виду имају не само методолошки аксиом да савременим очима виђена сличност споменика никако не може бити пресудни доказ њихове стварне историјске повезаности већ и чињеница да у просторном концепту две цркве постоје и разлике, међу којима је свакако најзначајнија у односу апсиде и трансепта, који се у Калочи непосредно ослањао на њу, док је у Жичи између одговарајућих јединица образован око 8 m дугачак међупростор донекле подељен пиластрима са закошеним ојачањима. Без обзира на евентуалну потоњу намену међупростора,[43] разлику у артикулацији трансепта и апсиде могуће је објаснити разликом у функционалној организацији целокупног олтарског простора: у калочкој катедрали он је свакако био потпуно отворен, делимично заузимајући и површину трансепта, а у Жичи је, у складу са другачијим потребама обреда, између источних пиластара од почетка било предвиђено конструисање олтарске преграде. Такође, бочне капеле уз припрату уистину су могле бити организми настали византијским утицајем, али не треба превидети могућност да су се слично постављене просторне јединице налазиле и иза источне стране калочких звоника. Уз то, усамљени очувани, мада не и једини познати пример постојања оваквих постројења уз западне стране романичких цркава из времена пре њихових масовних преуређења од средине XII века, претрајао је у цркви манастира Свих светих у Шафхаузену.[44] С друге стра-

ни и истражени, 225 и нап. 8. Насупрот томе, у књизи М. Чанак-Медић и О. Кандић (Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I*, 31) саопштено је да „откопани остаци темеља у унутрашњости припрате потичу од првобитно замишљеног западног здања, а темељи нађени испред западне фасаде припрате и куле од некадашњег спољашњег трема“, који је потом, на основу оваквог степена проучености, студијски реконструисан, cf. М. Чанак-Медић, *Архитектура и програм ексонартекса жичке Спасове цркве*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, 57–81 и сл. 18. У стратиграфски екстремно компликованој и никада у потпуности археолошки истраженој Жичи „првобитно замишљено западно здање“ настало је знатно касније, о чему сведочи цртеж западне фасаде „пре подизања ексонартекса“ дат управо у: Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I*, 41, сл. 17. Речју, оно што је у новије доба познато само у виду „остатака темеља“, у време најстарије фазе настанка цркве по свој прилици је постојало и изнад земље, да би тек касније било преправљено, на шта су упозоравали и старији истраживачи, cf. М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 76, 89 и цртеж на стр. 62.

43 Cf. Чанак-Медић, *Жичка Спасова црква,* 177–180.

44 Cf. H. Schaefer, *The Origins of the Two-Tower Façade in Romanesque Architecture*, The Art Bulletin 27–2 (1945) 95; K. Bänteli, R. Gamper, P. Lehmann, *Das Kloster Allerheiligen in Schaffhausen*,

не, подаци који најубедљивије указују на то да је Жича иницијално била замишљена без пастофорија произилазе како из упоређења њеног олтарског простора са студеничким, тако и из начина на који је он био инкорпориран у просторне склопове млађих споменика. У Студеници је троделни олтар пројектован при укупној ширини грађевине од свега 8 m, а после Жиче је уследио низ решења произишлих из настојања да се тамошњи програм прилагоди различитим и понегде сасвим специфичним ситуацијама и захтевима: у Милешеви су проскомидија и ђаконикон импровизацијом прислоњени уз по 2,5 m дуге одсечке источних зидова изразито неправилног трансепта са упадљиво широком апсидом; у Богородици Хвостанској, саграђеној на остацима старије цркве, никада нису ни подигнуте; у пећким Светим апостолима пастофорије су добиле правилни издужени облик са малим апсидама, али и тамо је претходно постојала византијска базилика, па није немогуће да је оваква форма била производ угледања на њен источни део; у Градцу је у том делу с намером опонашана Студеница.[45] Насупрот њима стоје Придворица, Морача, Сопоћани и Ариље, скупина храмова подигнутих на претходно мање-више архитектонски „стерилном" простору, и такође са поткуполним попречним краком. Без обзира на то што је спољашња силуета појединих попримила готово у потпуности базиликални изглед, њихова бочна одељења уз апсиду била су конструисана и обликована у зависности од односа апсиде и трансепта. Пошто је трансепт ових цркава био сразмерно правилно саграђен, проскомидија и ђаконикон настали су на углавном правилним квадратним или правоугаоним основама, али увек као засебне просторије ограничене источним зидом цркве, и са малим апсидама изведеним у масама тих зидова.[46] Другим речима, устројство жичког решења поткуполног простора и упечатљиво истакнуте апсиде програмски је на различите начине одредило, како је одавно констатовано, организацију одговарајућих делова потоњих српских задужбина XIII века. Али упркос формалним сличностима, укупни концепт Жиче заправо се битно разликовао од Студенице: студенички вестибили су били уски коридори и практично самосталне просторне јединице, док су жички и сви потоњи бочни поткуполни простори и конструктивно и визуелно чинили интегрални, заправо најважнији део целине унутрашњости и екстеријера.[47] Стога давнашњи закључак да је њихов настанак произишао из простог физичког затварања студеничких анекса делује као исувише поједностављен: пре ће бити да су они, као уосталом и целокупни простор Студенице, припадали једном идејном концепту, а да је у Жичи примарна замисао била заснована према другачијој слици, слици издуженог крстообразног храма са јасно уочљивим, првобитно вишим попречним крацима и једном апсидом. Спољашњи изглед, следствено томе, требало је да има изглед базилике са сразмерно ниским трансептом, куполом и, по свему судећи, кулама уз западне углове здања.[48] Истовремено, целина је, наравно, морала што је више могуће наликовати Студеници.

Са позиције традиционалне типолошко-стилско-територијалне класификације средњовековне архитектуре, у изреченој претпоставци такође би се могао препознати у понечему контрадикторни садржај, али тај методолошки приступ, генерално говорећи, увелико одлази у архиву недовољно одговарајућих полазишта у покушају објашњења стварних подстицаја који су резултирали несагледивим обиљем градитељских решења и њихових варијација у Византији, на „романичком" Западу, а посебно у географско-историјским лиминалним зонама којима је припадала и Србија.[49] Одавно је, наиме, показано да је још од раног средњег века истинско извориште сваког новог градитељског подстицаја перманентно било концентрисано у сваком времену и на сваком простору особеном доживљају, односно апропријацији садржаја и ауторитета универзалне, ранохришћанске традиције. При томе, језгро тог доживљаја пулсирало је не толико у физичкој колико у менталној сфери, у асоцијативној представи образованој *селекцијом жељене/потребне суштине*, по начелима сасвим сличним онима које је свесно исказао и Никита Хонијат.[50] У историјској равни, потреба за ултимативном афирмацијом новог поретка, или онога који се настојао засновати, циклично је као свој први рефлекс имала посезање за формама или местима везаним управо за ту „ванвременску" прошлост.[51] Стога је у каролиншко доба дошло до велике градитељске обнове спроведене угледањем на старе римске базилике, а неколико векова касније у основи иста замисао налазила се, на пример, у позадини позиције гробне капеле Боемунда

Schaffhausen 1999, 109–123; према акварелу из 1750, капеле истог облика уз западну фасаду имала је и катедрала у Шпајеру, cf. G. Bandmann, *Early Medieval Architecture as Bearer of Meaning*, New York 2005, 94, сл. 2.16; археолошки трагови су им се такође очували и у другом слоју цркве Светог Пантелејмона у Келну с краја X века, cf. W. Sanderson, *The Sources and Significance of the Ottonian Church of Saint Pantaleon at Cologne*, Journal of the Society of Architectural Historians 29–2 (1970) 84, сл. 4; према цртежу основе катедрале у Естергому из 1756, и тамо се са северне стране западног дела цркве такође налазила слична капела, cf. Чанак-Медић, *Архитектура и програм ексонартекса жичке Спасове цркве*, 73, сл. 16.

45 Кораћ, Шупут, *Архитектура византијског света*, 276–284; Šuput, *Ἡ σερβικη ναοδομία μετά τό 1204.*, π. 74–75; Ćurčić, *Architecture on the Balkans*, 490–491, 501–502.

46 Кораћ, Шупут, *Архитектура византијског света*, 276–284; Šuput, *Ἡ σερβικη ναοδομία μετά τό 1204.*, π. 74–75; Ćurčić, *Architecture on the Balkanst*, 490–491, 501–502.

47 М. Шупут, *О простору и његовој функцији*, 193 sq.

48 Првобитну замисао са две куле на прочељу наводе и Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I*, 16.

49 За Византију и Србију корисне напомене доноси Ćurčić, *Architecture on the Balkans*, 8 sq; такође и W. Sauerlander, *Style or Transition? The Fallacies of Classification Discussed in the Light of German Architecture 1190–1260*, Architectural History 30 (1987) 1–29; иако се не односи на архитектуру у најужем смислу речи, начин поимања термина *романика* и одговарајућу литературу v. код L. Seidel, *Rethinking "Romanesque;" Re-Engaging Roman[z]*, Gesta 45–2 (2006) 109–123. Од значаја је и студија H. L. Kessler, *Seeing Medieval Art*, Toronto 2011, посебно 107–130.

50 Cf. Bandmann, *Early Medieval Architecture*; K. E. McVey, *Spirit Embodied: the Emergence of Symbolic Interpretations of Early Christian and Byzantine Architecture*, in: *Architecture as Icon. Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, ed. S. Ćurčić, E. Hadjitryphonos, New Haven – London 2010, 39–72; H. G. Saradi, *Space in Byzantine Thought*, in: *ibid*., 73–112; Kessler, *Seeing Medieval Art*; у ширем контексту, M. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images 400–1200*, Cambridge 1998.

51 Bandmann, *Early Medieval Architecture*, 68.

Антиохијског у Каноси.[52] Ако се осмотре из тог угла, размишљања о могућем узору најстаријег слоја Жиче стичу већу тежину зато што излазе из круга аргументације засноване на готово идентичним димензијама и основним својствима две цркве, и прелазе у домен иконографије архитектуре, у овом случају калочке катедрале. Сам по себи, њен просторни концепт није произишао само из чињенице да је унутар угарских црквених размирица ова дијецеза била доследно одана Риму,[53] већ и из суштински истоветних својстава скупине споменика који су настајали током периода великих реформи папства. Они су за узор имали не само римске већ и друге најчувеније ранохришћанске храмове, међу којима је миланској Базилици Апосторорум (Сан Назаро) одувек припадало проминентно место. Велика обнова овог здања у виду крста гигантских димензија, спроведена за понтификата Григорија Великог, у столећу обележеном крајње пуристичким поимањем архитектуре, одјекнула је све до Енглеске, али је одавно препознат и утицај који је северна Италија имала и на романичко градитељство Угарске. Стога је разложна претпоставка да је калочка катедрала своје изразито сведене форме добила управо тим путем.[54] Степен до којег је позната не дозвољава даља разматрања њених обележја, али наведени подаци и околности допуштају могућност да је *идеја* њеног простора, идеја која је надилазила оквире архитектонске симболике једног религиозног средишта, *под сасвим одређеним околностима* послужила као иницијални узор најстаријем слоју Жиче.

Околности су се, међутим, у то време мењале сразмерно великом брзином, па су у складу са том чињеницом и српски прваци о њима заснивали, нијансирали, усаглашавали или у понечему евентуално мењали своје ставове. У политичким турбуленцијама које су уследиле до 1219. несумњиво лежи макар део разлога због којих Жича није била довршена до тренутка испуњења тежње српског владара да добије краљевски венац. Када је 1217. коначно дошло до Стефановог крунисања, обред је обављен у седишту Рашке епископије.[55] Недуго потом Сава је био организатор афирмације тековина овог чина у византијском свету: крајем 1218. или почетком 1219. утаначио је веридбу између Стефановог сина Радослава и ћерке Теодора I Анђела, и тиме за будућност обезбедио легитимитет новостечених владарских инсигнија.[56] Уследио је његов најважнији подухват, у Никеји, из које се вратио не само са достојанством поглавара независне цркве и са обиљем најчувенијих хришћанских реликвија[57] већ, по свој прилици, и са градитељима вичним да Жичу доврше по *његовој* замисли. Њихов рад се састојао само у основном довршењу и делимичној реадаптацији већ постојећих делова храма у ужем смислу,[58] будући да, треба поновити, фреске нису биле осликане до 1220, а спољна припрата је грађена током читаве наредне деценије. Ови подаци заслужују посебну пажњу, јер осим што пружају заправо најнедвосмисленију потврду о постојању прекида током изградње, када се усагласе са наводима из извора, они испољавају и далеко дубљи смисао, најнепосредније везан како за пређашња збивања у архитектури, тако и за дуго припреману намену Жиче. Јер, излишно је и наглашавати да су морали постојати сасвим одређени разлози који су довели до тога да без обзира на њену епохалну важност, церемонија озваничења самосталне црквене организације буде обављена у *недовршеном светилишту*. Ако катедрала рашких епископа због своје номиналне припадности Охридској архиепископији није била погодна за тај неупоредиви чин, ако га због релације са „старим" поретком, није било одговарајуће уприличити ни у Студеници, јасно је да су сви његови актери желели да се свечаност догоди у амбијенту који је представљао материјалну/симболичку сублимацију категорије новог времена, или прецизније, Новог почетка. „Вишњи" повод таквом опредељењу саопштили су Доментијан и Теодосије, пишући да се управо ту, Савиним чудотворним моћима и пред иконом Христа, догодило *Исцељење раслабљеног*, и то приликом Савиног доласка „да види оне који зидају Архиепископију", односно у тренутку *док је црква још увек била грађена*.[59] Иако каснији, овај исказ не само да почива у темељу увреженог уверења о посебности Жиче као сакралног средишта у регистру изнад свих дотадашњих српских цркава, већ најнепосредније дефинише и српску рецепцију природе те светости. На најдиректнији могући начин успостављајући везу између Жиче и бање Витезде, места Богородичиног рођења и Христовог чина *Исцељења раслабљеног*, али и места из чије је воде испливао Часни крст,[60] Савини хагиографи су забележили догађај који је пројавио изворну и у дотадашњој Србији неупоредиву јединственост жичког храма, и његову божанском промишљу изабрану намену да постане

52 R. Krautheimer, *The Carolingian Revival of early Christian Architecture*, The Art Bulletin 24–1 (1948) 1–38; C. C. McCurrach, *"Renovatio" Reconsidered: Richard Krautheimer and the Topography of Architecture*, Gesta 50–1 (2011) 41–69; A. Wharton Epstein, *The Date and Significance of the Cathedral of Canosa in Apulia, South Italy*, DOP 37 (1983), 85 sq.

53 О односима калочке и естергомске надбискупије у овом периоду cf. Gy. Györffy, *Thomas À Becket and Hungary*, Hungarian Studies in English 4 (1969) 45–52; Z. J. Kosztolnyk, *The Church and Béla III of Hungary (1172–1196): the Role of Archbishop Lukács of Esztergom*, Church History 49–4 (1980) 375–386.

54 J. A. Franklin, *Augustinian and Other Canons' Churches in Romanesque Europe: The Significance of the Aisleless Cruciform Plan*, in: *Architecture and Interpretation. Essays for Eric Fernie*, ed. J. A. Franklin, T. A. Heslop, Ch. Stevenson, Woodbridge 2012, 78–98; B. Z. Szakács, *The Italian Connection. Theories on the Origins of Hungarian Romanesque Art*, in: *Medioevo: arte e storia*, ed. A. C. Quintavale, Milano 2008, 648–655 (са прегледом старије литературе).

55 J. Калић, *Европа и Срби. Средњи век*, 214. Разлозима који су цркву Светог Петра и са византијског становишта чинили местом подобним за крунисање римским регалијама свакако треба посветити подробнију пажњу и размишљати у правцу који је назначила R. J. Macrides, *Bad Historian or Good Lawyer? Demetrios Chomatenos and Novel 131*, DOP 46 (1992) 187–196.

56 Ферјанчић, Максимовић, *Свети Сава и Србија између Епира и Никеје,*16–17.

57 Д. Поповић, *Sacrae Reliquiae Спасове цркве у Жичи*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, 17–33; D. Popović, *Relics and politics in the Middle Ages: the Serbian approach*, in: *Восточнохристианские реликвии*, ed. A. M. Лидов, Москва 2003, 161 sq.

58 На постојање прекида током изградње цркве и изворе који на то упућују најјасније је указао С. Ћирковић, *Жича као архијерејско средиште*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, 11–15, посебно 12.

59 *Доментијан. Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона*, 128–130; *Теодосије. Житија*, 173–176.

60 Cf. B. Baert, *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden–Boston 2004.

како „реликвијар“ у којем су се потом нашле највеће хришћанске светиње, тако и, сама по себи, непорецива просторна реликвија, крст који је дословно изникао из српског тла.[61] Другим речима, ултимативну потврду легитимитета овог чина и, истовремено, егземпларне сакралности целокупног амбијента, давало је Савиним чудом оправдано поимање здања као достојног поистовећивању са једном од најважнијих тачака хришћанске топографије. Такво место морало је бити обележено и посебном архитектонском односно симболичком формом, која је, зачета на образложеној идеји, у коначном исходу у духу те идеје и изведена.

На крају, важно је истаћи да је током окончања радова на цркви у ужем смислу, по свему судећи дошло до још једне етапе концептуалних измена спроведених у односу на семантичке слојеве могућег првобитног градитељског узора. Оне су биле подстакнуте Савиним уобличавањем замисли не само о независној црквеној организацији већ и о визуелној експозицији апсолутног суверенитета Стефана и његових потомака, што је све требало исказати у оквирима функционалне димензије здања. Мотив крста, који је заузимао средишње место у целокупној Савиној теолошкој мисли,[62] једнако као и идеја апостолског прејемства, наглашена моштима свих Христових ученика положеним у Жичи као део реликвијарног репертоара,[63] свакако нису биле теме о којима је будући архиепископ сазнавао у контактима са калочким надбискупом. Оне су чиниле одраз дубоке учености стицане у додиру са палестинским и студитским монасима на Атосу, и подробног познавања најважнијих *йотребних* тренутака историје византијског двора. Из тог угла одабрана је и посвета Жиче. У најнепосреднијој релацији са апостолима, празник Вазнесења Христовог побуђивао је алузије на чин Силаска Светог Духа, као тренутак у којем су они проговорили језицима разумљивим свим људима, што је уистину означавало „Рођење цркве“; Истовремено, овај је празник схватан и као *repetitio* старозаветне Предаје Закона, због чега се на тај дан неретко обављало крунисање византијских царева.[64] С друге стране, пројекција будуће вечне симфоније али и „праве вере“ *срйске* цркве и државе наглашена је патронима бочних капела. Северна је посвећена Савином имењаку – светитељу и древном монашком узору, познатом и по својој проповедничкој вештини у борби против јереси, што је у потпуности одговарало садржају српске редакције *Синодика йравославља* обзнањеног на сабору 1221. године.[65] Јужна капела је, као залог светог покровитељства над круном, за патрона добила светог Стефана. Поводи томе нису се налазили само у игри значења грчких речи већ и у настојању на реминисценцији традиције о транслацији Првомученикових моштију у Цариград и њиховом церемонијалном полагању управо у јужну капелу цркве, у којој је 610. године. Ираклије крунисан, да би се након његовог тријумфа над Хозројем у истом храму нашао и сам „велики Константинов крст.“[66] Те древне теме изнова су заживеле управо у доба обнове хришћанске власти над Светом земљом.[67] Просторним решењем, наменом појединих његових јединица, и реликвијама положеним у ризници Жиче, на особен су начин постале и неодвојиви део сакралног језгра оновремене српске средине.

Током наредних деценија XIII столећа, визуелним и симболичким порукама конструисани поглед на Жичу као на здање које је у основи подражавало концепт, па тиме и изглед ранохришћанског храма, на различите начине чинило је окосницу задужбина потоњих српских краљева. Коначно заокружени делатношћу Немањиних синова, прерогативи државности тренутно су одјекнули образовањем визуелног речника културе сећања на историјски/ванвременски однос са *инсшишуцијом* византијског цара, једнако као и изричитим наглашавањем идеје *йрвенсшва* светородне династије у оквиру религиозно-идеолошко-политичког устројства конституисаног по добијању римске круне и установљењу самосталне архиепископије.[68] Могући или сасвим извесни регионални градитељски подстицаји, новим тумачењем целине њихових садржаја програмски су превођени у виши, универзални стратум хришћанског света. Сагледана у архитектури Жиче, та појава у потпуности је одговарала токовима у градитељству сличних лиминалних зона, попут норманске Сицилије или саме Свете земље, испуњене храмовима верника са свих страна екумене.[69] Интензитет тако успостављане интеракције био је концентрисан у симболичкој равни њених материјалних остварења, а не у њиховим стилским својствима по себи. Јер стил, хомоген, еклектичан или како год данас дефинисан, у то доба био је особени инструмент комуникације примерене најважнијим садржајима, визуелна манифестација сваковрсних полуга на којима су у превирањима током XII и XIII века опстајала стара или се рађала нова друштва.

---

[61] Другачије тумачење овог чуда изложено је у раду Д. Поповић, *Чудошворења свешої Саве Срйскоі*, in: eadem, *Под окриљем свешосши. Кулш свеших владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006, 97–118, посебно 103–105.

[62] С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеолоīија Немањића. Дийломашичка* студија, Београд 1997, 287–302; Erdeljan, *Studenica. All Things Constantinopolitan*, 93–101, посебно 95–96.

[63] Поповић, *Sacrae Reliquiae*, 17–33, посебно 21;

[64] За појаву и значење сликане представе празника Духова у Србији у доба Стефана Немање cf. I. M. Djordjević, *On the Scene of the Descent of the Holy Spirit on the Apostles at Djurdjevi Stupovi at Ras*, ЗРВИ 38 (1999–2000), 239–256; за крунисање cf. Ж. Дагрон, *Цар и йрвосвешшеник. Сшудија о визаншијском „цезаройайизму“*, Београд 2001, 115.

[65] ИСН I, 316 sq; A. Roach, *The competition for souls: Sava of Serbia and consumer choice in religion in the thirteenth century Balkans*, Glasnik Instituta za nacionalnu istoriju 50–1 (2006) 141–157.

[66] Cf. K. G. Holum, G. Vikan, *The Trier Ivory, "Adventus" Ceremonial, and the Relics of St. Stephen*, DOP 33 (1979) 115–133; I. Kalavrezou, *Helping Hands for the Empire. Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court*, in: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington 1997, 57 sq.

[67] Cf. J. Ердељан, *Изабрана месша. Консшруисање Нових Јерусалима код йравославних Словена*, Београд 2013, 97 sq (са опширном библиографијом).

[68] Cf. Г. Суботић, Љ. Максимовић, *Свеши Сава и йодизање Милешеве* in: *Визаншијски свеш на Балкану* I, ed. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 97–110 (са старијом литературом); Б. Цветковић, *Визаншијски цар и фреске у йрийраши Милешеве,* Balcanica 32–33 (2002) 297–310; B. Cvetković, *St. Constantine the Great in Mileševa Revisited*, in: *Ниш и Визаншија 12*, ed. М. Ракоција, Ниш 2013, 271–284.

[69] Cf. Ch. E. Nicklies, *Builders, Patrons and Identity: The Domed Basilicas of Sicily and Calabria*, Gesta 43–2 (2004) 99–114; M. Georgopoulou, *The Artistic World of the Crusades and Oriental Christians in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Gesta 43–2 (2004) 115–128.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

A History of the Crusades IV: The Art and Architecture of the Crusader States, ed. H. Wizzard, Madison 1977.

Andreae Danduli ducis Venetiarum, Chronica per extensum descripta, aa. 46–1280 d. C., ed. E. Pastorello, in: *Rerum italicarum scriptores, nuova editione*, ed. G. Carducci, V. Fiorini, P. Fedele, XII, pt. I/fs. 3, Torino1966[2], 340 sq.

Бабић Г., Кораћ В., Ћирковић С., *Студеница*, Београд 1986 (Babić G., Korać V., Ćirković S., *Studenica*, Beograd 1986).

Baert B., *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden–Boston 2004.

Bandmann G., *Early Medieval Architecture as Bearer of Meaning*, New York 2005.

Bänteli K., Gamper R., Lehman P., *Das Kloster Allerheiligen in Schaffhausen*, Schaffhausen 1999.

Barber M., *The Impact of the Fourth Crusade in the West: the Distribution of Relics after 1204*, in: *Urbs Capta. The IV Crusade and its Consequences*, ed. A. Laiou, Paris 2005, 325–334.

Bloch H., *Monte Cassino in the Middle Ages I*, Cambridge MA 1988.

Boas A. J., *Jerusalem in the Time of the Crusades. Society, landscape and art in the Holy City under Frankish rule*, London – New York 2001.

Bryer A., *Cultural Relations between East and West in the Twelfth Century*, in: *Relations between East and West in the Middle Ages*, ed. D. Baker, Edinburgh 1973, 77–94.

Бубало Ђ., *Титуле Вукана Немањића и традиција Дукљанског краљевства*, in: *Ђурђеви Ступови и Будимљанска епархија*, ed. Б. Тодић, Беране–Београд 2011, 79–94 (Bubalo Dj., *Titule Vukana Nemanjića i tradicija Dukljanskog kraljevstva*, in: *Djurdjevi Stupovi i Budimljanska eparhija*, ed. B. Todić, Berane–Beograd 2011, 79–94).

Byzantium, New Peoples, New Powers: the Byzantino-Slavic Contact Zone, from the Ninth to the Fifteenth Century, ed. M. Kaimakamova, M. Salamon, M. Smorag Różycka, Cracow 2007.

Carruthers M., *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images 400–1200*, Cambridge 1998.

Цветковић Б., *Византијски цар и фреске у припрати Милешеве*, Balcanica 32–33 (2002) 297–310 [Cvetković B., *Vizantijski car i freske u priprati Mileševe*, Balcanica 32–33 (2002) 297–310].

Cvetković B., *St. Constantine the Great in Mileševa Revisited*, in: Niš i Vizantija 12, ed. M. Rakocija, Niš 2013, 271–284.

Чанак-Медић М., *Дело мраморника Светог Саве у Жичи*, in: *Споменица Српске православне цркве поводом обележавања 400 година од спаљивања моштију Светог Саве*, Београд 1996, 113–131 (Čanak-Medić M., *Delo mramornika Svetog Save u Žiči*, in: *Spomenica Srpske pravoslavne crkve povodom obeležavanja 400 godina od spaljivanja moštiju Svetog Save*, Beograd 1996, 113–131).

Чанак-Медић М., *Жичка Спасова црква – замисао Светога Саве*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, ed. С. Ћирковић, Београд 1998, 173–186 (Čanak-Medić M., *Žička Spasova crkva – zamisao Svetoga Save*, in: *Sveti Sava u srpskoj istoriji i tradiciji*, ed. S. Ćirković, Beograd 1998, 173–186).

Чанак-Медић М., *Архитектура и програм егзонартекса жичке Спасове цркве*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, ed. Г. Суботић, Краљево 2000, 57–81 (Čanak-Medić M., *Arhitektura i program eksonarteksa žičke Spasove crkve*, in: *Manastir Žiča. Zbornik radova*, ed. G. Subotić, Kraljevo 2000, 57–81).

Чанак-Медић М., Бошковић Ђ., *Архитектура Немањиног доба I. Цркве у Топлици и долинама Ибра и Мораве*, Београд 1986 (Čanak-Medić M., Bošković Dj., *Arhitektura Nemanjinog doba I. Crkve u Toplici i dolinama Ibra i Morave*, Beograd 1986).

Чанак-Медић М., Кандић О., *Архитектура прве половине XIII века I. Цркве у Рашкој*, Београд 1995 (Čanak-Medić M., Kandić O., *Arhitektura prve polovine XIII veka I. Crkve u Raškoj*, Beograd 1995).

Ћирковић С. М., *Свети Сава између Истока и Запада*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, ed. С. М. Ћирковић, Београд 1998, 27–38 (Ćirković S. M., *Sveti Sava između Istoka i Zapada*, in: *Sveti Sava u srpskoj istoriji i tradiciji*, ed. S. M. Ćirković, Beograd 1998, 27–38).

Ћирковић С. М., *Жича као архијерејско средиште*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, ed. Г. Суботић, Краљево 2000, 11–15 (Ćirković S. M., *Žiča kao arhijerejsko središte*, in: *Manastir Žiča. Zbornik radova*, ed. G. Subotić, Kraljevo 2000, 11–15).

Ćurčić S., *Architecture on the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent*, New Haven – London 2010.

Дагрон Ж., *Цар и првосвештеник. Студија о византијском „цезаропапизму"*, Београд 2001 (Dagron Ž., *Car i prvosveštenik. Studija o vizantijskom „cezaropapizmu"*, Beograd 2001).

Dale T. E. A., *Inventing a Sacred Past: Pictorial Narratives of St. Mark the Evangelist in Aquilea and Venice, ca.1000–1300*, DOP 48 (1994) 53–104.

Доментијан, *Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона,* приредила Р. Маринковић, превод Л. Мирковић, Београд 1988 (Domentijan, *Život Svetoga Save i Život Svetoga Simeona,* priredila R. Marinković, prevod L. Mirković, Beograd 1988).

Djordjević I. M., *On the Scene of the Descent of the Holy Spirit on the Apostles at Djurdjevi Stupovi at Ras*, ЗРВИ 38 (1999–2000) 239–256 [Djordjević I. M., *On the Scene of the Descent of the Holy Spirit on the Apostles at Djurdjevi Stupovi at Ras*, ZRVI 38 (1999–2000) 239–256].

Erdeljan J., *Studenica. An Identity in Marble*, Zograf 35 (2011) 93–100.

Erdeljan J., *Studenica. All Things Constantinopolitan*, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ. Zbornik radova povodom četrdeset godina Instituta za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, ed. I. Stevović, Beograd 2012, 93–101.

Ердељан Ј., *Изабрана места. Конструисање Нових Јерусалима код православних Словена*, Београд 2013 (Erdeljan J., *Izabrana mesta. Konstruisanje Novih Jerusalima kod pravoslavnih Slovena*, Beograd 2013).

Ферјанчић Б., Максимовић Љ., *Свети Сава и Србија између Епира и Никеје,* in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, ed. С. М. Ћирковић, Београд 1998, 13–26 (Ferjančić B., Maksimović Lj., *Sveti Sava i Srbija između Epira i Nikeje*, in: *Sveti Sava u srpskoj istoriji i tradiciji*, ed. S. M. Ćirković, Beograd 1998, 13–26).

Foerk E., *A Kalocsai Székesegyház*, Budapest 1915.

Franklin J. A., *Augustinian and Other Canons' Churches in Romanesque Europe: The Significance of the Aisleless Cruciform Plan*, in: *Architecture and Interpretation. Essays for Eric Fernie*, eds. J. A. Franklin, T. A. Heslop, Ch. Stevenson, Woodbridge 2012, 78–98.

Georgopoulou M., *The Artistic World of the Crusades and Oriental Christians in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Gesta 43–2 (2004) 115–128.

Györffy G., *Thomas À Becket and Hungary*, Hungarian Studies in English 4 (1969) 45–52.

Henszlmann I., *Magyarország ó-keresztyén, román és átmenet stylü müemlékeinek rövid ismertétese*, Budapesten 1876.

Holum K. G., Vikan G., *The Trier Ivory, «Adventus» Ceremonial, and the Relics of St. Stephen*, DOP 33 (1979) 115–133.

Иоаннисян О. М., *К истории польско-русских архитектурных связей в конце XI – начале XIII в.*, in: *Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век*, Санкт Петербург 2002, 206–230 (Ioannisi͡an O. M., *K istorii pol'sko-russkikh arkhitekturnykh sviazeĭ v kont͡se XI – nachale XIII v.*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Rus' i stran' vizantiiskogo mira. XII vek*, Sankt Peterburg 2002).

Историја српског народа I, Београд 1981 (*Istorija srpskog naroda I*, Beograd 1981).

Jireček K., *Toljen. Sin kneza Miroslava Humskog*, in: *Zbornik Konstantina Jirečeka I*, ed. M. Dinić, Beograd 1959, 433–441.

Kalavrezou I., *Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court*, in: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington 1997, 53–80.

Калић Ј., *Европа и Срби. Средњи век*, Београд 2006 (Kalić J., *Evropa i Srbi. Srednji vek*, Beograd 2006).

Калић Ј., *Српска држава и Охридска архиепископија у XII веку*, ЗРВИ 44/1 (2006) 197–208 [Kalić J., *Srpska država i Ohridska arhiepiskopija u XII veku*, ZRVI 44/1 (2006) 197–208].

Kazhdan A. Y., *Latins and Franks in Byzantium: Perception and Reality from the Eleventh to the Twelfth Century*, in: *The Crusades from the*

Perspective of Byzantine and Muslim World, eds. A. E. Laiou, R. P. Mottahedeh, Washington 2001, 83–100.

Кашанин М., Бошковић Ђ., Мијовић П., *Жича*, Београд 1969 (Kašanin M., Bošković Dj., Mijović P., Žiča, Beograd 1969).

Kessler H. L., *Seeing Medieval Art*, Toronto 2011.

Комеч А. И., *Архитектура Владимира 1150–1180-х гг. Художественная природа и генезис «русской романики»*, in: *Древнерусское искусство. Русь и странь византийского мира. XII век*, Санкт Петербург 2002, 231–254 (Komech A. I., *Arkhitektura Vladimira 1150–1180-kh gg. Khudozhestvennaia͡ priroda i genezis "russkoĭ romaniki"*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Rus' i stran' vizantiiskogo mira. XII vek*, Sankt Peterburg 2002, 231–254).

Кораћ В., *Свети Сава и програм рашког храма*, in: *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, ed. В. Кораћ, Београд 1979, 231–244 (= Кораћ В., *Између Византије и Запада. Одабране студије о архитектури*, Београд 1987, 145–156) [Korać V., *Sveti Sava i program raškog hrama*, in: *Sava Nemanjić – Sveti Sava. Istorija i predanje*, ed. V. Djurić, Beograd 1979, 231–244 (= Korać V., *Između Vizantije i Zapada. Odabrane studije o arhitekturi*, Beograd 1987, 145–156)].

Кораћ В., Шупут М., *Архитектура византијског света*, Београд 1996 (Korać V., Šuput M., *Arhitektura vizantijskog sveta*, Beograd 1996).

Kosztolnyk Z. J., *The Church and Béla III of Hungary (1172–1196): the Role of Archbishop Lukács of Esztergom*, Church History 49–4 (1980) 375–386.

Krautheimer R., *The Carolingian Revival of early Christian Architecture*, The Art Bulletin 24–1 (1948) 1–38.

Lyon J. R., *Cooperation, Compromise and Conflict Avoidance: Family Relationships in the House of Andechs, ca. 1100–1204*, Ph.Diss, University of Notre Dame 2004.

Macrides R. J., *Bad Historian or Good Lawyer? Demetrios Chomatenos and Novel 131*, DOP 46 (1992) 187–196.

Macrides R., Magdalino P., *The Fourth Kingdom and the Rhetoric of Hellenism* in: *The Perception of the Past in Twelfth-Century Europe*, ed. P. Magdalino, London – Rio Grande 1992, 155–156.

Madden Th. F., *Enrico Dandolo and the Rise of Venice*, Baltimore–London 2003.

Makk F., *The Árpáds and the Comneni. Political Relations between Hungary and Byzantium in the 12th Century*, Budapest 1989.

Максимовић Љ., *О години преноса Немањиних моштију у Србију*, ЗРВИ 24–25 (1986) 437–444 [Maksimović Lj., *O godini prenosa Nemanjinih moštiju u Srbiju*, ZRVI 24–25 (1986) 437– 444].

Maksimović Lj., *La Serbie et les countrées voisines avant et après la IVe croisade*, in: *Urbs Capta, The IV Crusade and its Consequences*, ed. A. Laiou, Paris 2005, 269–282.

Maksimović Lj., *Serbia's View of the Byzantine World (1204–1261)*, in: *Identities and Allegiances in the Eastern Mediterranean after 1204*, ed. J. Herrin, G. Saint-Guillain, Farnham 2011, 121–132.

Mamaloukos S., *A Contribution to the study of the "Athonite" church type of Byzantine Architecture*, Zograf 35 (2011) 39–50.

Марјановић-Душанић С., *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка* студија, Београд 1997 (Marjanović-Dušanić S., *Vladarska ideologija Nemanjića. Diplomatička studija*, Beograd 1997).

Марковић М., *О једној ломбардијској црти у архитектури Ђурђевих стубова у Расу*, in: *Владар, монах и светитељ: Стефан Немања – преподобни Симеон Мироточиви и српска историја и култура (1113–1216), Научни скуп, Београд, Студеница, Никшић, 22–26. октобра 2014* (у штампи) [Marković M., *O jednoj lombardijskoj crti u arhitekturi Djurdjevih stupova u Rasu*, in: *Vladar, monah i svetitelj: Stefan Nemanja – prepodobni Simeon Mirotočivi i srpska istorija i kultura (1113–1216), Naučni skup, Beograd, Studenica, Nikšić, 22–26. oktobra 2014* (u štampi)].

Mc Currach C. C., *"Renovatio" Reconsidered: Richard Krautheimer and the Topography of Architecture*, Gesta 50–1 (2011) 41–69.

Mc Vey K. E., *Spirit Embodied: the Emergence of Symbolic Interpretations of Early Christian and Byzantine Architecture*, in: *Architecture as Icon. Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, eds. S. Ćurčić, E. Hadjitryphonos, New Haven – London 2010, 39–72.

Millet G., *L'ancient art Serbe. Les Églises*, Paris 1919.

Минић Д., *Археолошки подаци о манастиру Жичи*, in: *Манастир Жича. Зборник радова,* ed. Г. Суботић, Краљево 2000, 223–246 (Minić D., *Arheološki podaci o manastiru Žiči*, in: *Manastir Žiča. Zbornik radova*, ed. G. Subotić, Kraljevo 2000, 223–246).

Moore J. C., *Pope Innocent III (1160/61–1216). To Root up and to Plant*, Leiden–Boston 2003.

Nelson R. S., *High Justice: Venice, San Marco and the Spoils of 1204*, in: *Η Βυζαντινή τέχνη μετά την τέταρτη Σταυροφορία*, ed. Π. Λ. Βοκοτοπούλος, Ατήνα 2007, 143–158 (Nelson R. S., *High Justice: Venice, San Marco and the Spoils of 1204*, in: *Hē Vyzantinē technē meta tēn tetartē stavrophoria*, ed. P. Vokotopoulos, Athēna 2007, 159–169).

Nicklies Ch. E., *Builders, Patrons and Identity: The Domed Basilicas of Sicily and Calabria*, Gesta 43–2 (2004) 99–114.

Оболенски Д., *Византијски комонвелт*, Београд 1996 (Obolenski D., *Vizantijski komonvelt*, Beograd 1996).

Ousterhout R., *Architecture, Art and the Komnenian Ideology at the Pantokrator Monastery*, in: *Byzantine Constantinople. Monuments, Topography and Everyday Life*, ed. N. Necipoğlu, Leiden–Boston–Köln 2001, 133–150.

Пириватрић С., *Манојло I Комнин, „царски сан" и „самодршци области српског престола"*, ЗРВИ 48 (2011) 89–113 [Pirivatrić S., *Manojlo I Komnin, „carski san" i „samodršci oblasti srpskog prestola"*, ZRVI 48 (2011) 89–113].

Поповић Д., *Sacrae Reliquiae Спасове цркве у Жичи* in: *Манастир Жича. Зборник радова*, ed. Г. Суботић, Краљево 2000, 17–33 (Popović D., *Sacrae Reliquiae Spasove crkve u Žiči,* in: *Manastir Žiča. Zbornik radova*, ed. G. Subotić, Kraljevo 2000, 17–33).

Popović D., *Relics and politics in the Middle Ages: the Serbian approach*, in: *Восточнохристианские реликвии*, ed. А.М. Лидов, Москва 2003, 161–180 (Popović D., *Relics and politics in the Middle Ages: the Serbian approach*, in: *Vostochnokhristianskie relikvii*, ed. A. M. Lidov, Moskva 2003, 161–180).

Поповић Д., *Чудотворења светог Саве Српског*, in: eadem, *Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006, 97–118. (Popović D., *Čudotvorenja svetog Save Srpskog*, in: eadem, *Pod okriljem svetosti. Kult svetih vladara i relikvija u srednjovekovnoj Srbiji*, Beograd 2006, 97–118).

Roach A., *The competition for souls: Sava of Serbia and consumer choice in religion in the thirteenth century Balkans*, Glasnik za nacionalna istorija 50–1 (2006) 141–157.

Szakács B. Z., *The Italian Connection: Theories on the Origins of Hungarian Romanesque Art*, in: *Medioevo: arte e storia*, ed. A. C. Quintavale, Milano 2008, 648–655.

Szakács B. Z., *Western Complexes of Hungarian Churches of the Early XI Century*, Hortus Artium Medievalium 3 (1997) 149–163.

San Marco, Byzantium and the Myths of Venice, eds. H. Maguire, R. S. Nelson, Washington 2010.

Sanderson W., *The Sources and Significance of the Ottonian Church of Saint Pantaleon at Cologne*, Journal of the Society of Architectural Historians 29–2 (1970) 83–96.

Saradi H. G., *Space in Byzantine Thought*, in: *Architecture as Icon. Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, eds. S. Ćurčić, E. Hadjitryphonos, New Haven – London 2010, 73–112.

Sauerlander W., *Style or Transition? The Fallacies of Classification Discussed in the Light of German Architecture 1190–1260*, Architectural History 30 (1987) 1–29.

Schaefer H., *The Origins of the Two-Tower Façade in Romanesque Architecture*, The Art Bulletin 27–2 (1945) 85–108.

Schiavello C., *I mosaici medievali del Duomo di Pisa*, Pisa 2013.

Seidel L., *Rethinking "Romanesque;" Re-Engaging Roman[z]*, Gesta 45–2 (2006) 109–123.

Smorag Różycka M., *L'Architecture sacrale orthodoxe de Galicie–Volhynie du XIIIe siècle: une synthèse des formes traditionnelles byzantines et romanes?*, in: *Byzantium and East Central Europe*, eds. G. Prinzing, M. Salamon, P. Stephenson, Cracow 2001, 181–192.

Стефан Првовенчани, *Сабрани списи*, ed. Љ. Јухас-Георгијевска, Београд 1988 (Stefan Prvovenčani, *Sabrani spisi*, ed. Lj. Juhas-Georgijevska, Beograd 1988).

Stephenson P., *Byzantium's Balkan Frontier. A Political Study of the Northern Balkans, 900–1204*, Cambridge 2000.

Stević I., *Historical and Artistic Time in the Architecture of Medieval Serbia: 12th Century*, in: *Architecture of Byzantium and Kievan Rus from the 9th to the 12th Centuries*, ed. D. Jolshin, St. Petersburg 2010, 148–163.

Стевовић И., *Историјски извор и историјскоуметничко тумачење: Богородичина црква у Топлици*, Зограф 35 (2011) 73–92 (Stevović

I., *Istorijski izvor i istorijskoumetničko tumačenje: Bogorodičina crkva u Toplici*, Zograf 35 (2011) 73–92).

Суботић Г., Максимовић Љ., *Свети Сава и подизање Милешеве* in: *Византијски свет на Балкану I*, eds. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 97–110 (Subotić G., Maksimović Lj., *Sveti Sava i podizanje Mileševe,* in: *Vizantijski svet na Balkanu I*, eds. B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, Beograd 2012, 97–110).

Tantsis A., *The so-called "Athonite" type of church and two shrines of the Theotokos in Constantinople*, Zograf 34 (2010) 3–11.

Теодосије. Житија, ed. Д. Богдановић, Београд 1988 (*Teodosije. Žitija,* ed. D. Bogdanović, Beograd 1988).

Tronzo, W., *The Culture of His Kingdom: Roger II and the Capella Palatina in Palermo*, Princeton 1997.

Van Tricht F., *The Latin Renovatio of Byzantium. The Empire of Constantinople (1204–1228)*, Leiden–Boston 2011.

Vetera monumenta Slavorum meridionalium illustrantia, ed. A. Theiner, Roma 1863.

Vocotopoulos P. L., *Church Architecture in the Despotate of Epirus: The Problem of Influences*, Zograf 27 (1998–1999) 79–92.

Weitzmann K., *Byzantium and the West around the Year 1200*, in: *The Year 1200: A Symposium*, New York 1975, 53–94.

Wharton Epstein A., *The Date and Significance of the Cathedral of Canosa in Apulia, South Italy*, DOP 37 (1983) 79–90.

Шупут М., *Мраморници у Жичи*, ЗЛУМС 20 (1984) 157–160 (Šuput M., *Mramornici u Žiči*, ZLUMS 20 (1984) 157–160).

Шупут М., *О простору и његовој функцији у црквеној архитектури из времена Светог Саве*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, ed. С. Ћирковић, Београд 1998, 189–202 (Šuput M., *O prostoru i njegovoj funkciji u crkvenoj arhitekturi iz vremena Svetog Save*, in: *Sveti Sava u srpskoj istoriji i tradiciji*, ed. S. Ćirković, Beograd 1998, 189–202).

Šuput M., *Ή σερβικη ναοδομία μετά τό 1204. Παρτηρήσεις σχετικα μέ τίς κατόψεις τών ναών και τούς άρχιτέκτονες*, in: *Η Βυζαντινή τέχνη μετά την τέταρτη Σταυροφορία*, ed. Π. Λ. Βοκοτοπούλος, Ατήνα 2007, 159–169 (Šuput M., *Hē servikē naodomia meta to 1204. Partērēseis schetika me tis katopseis tōn naon kai tous architektones*, in: *Hē Vyzantinē technē meta tēn tetartē stavrophoria*, ed. P. Vokotopoulos, Athēna 2007, 159–169).

A hypothesis about the earliest phase of Žiča katholikon

Ivan Stevović

While focused on reinvestigating the history of one particular monument, this text is also a contribution to the subject of religious-cultural interactions which gradually brought about the creation of several groups of sacral buildings united by highly syncretic architectural idioms and distributed across diverse points of medieval Europe. During decades before and after the first fall of Constantinople each of these processes implied a line of ever more intensive contacts and an appropriation of the most perfect and the most visible models of the order for the purpose of specific, individual affirmation. Therefore, from the middle of the eleventh century accomplishments of Constantinopolitan architecture and other modes of visual expression were seen as weapons of choice in the joust between Venice, Pisa, Monte Cassino or the Norman Kingdom of Sicily and aimed defining the ever more deeply ideologically grounded individual positions of each. If, at that moment, those were still only signs of the future, typical of the individual "contestants" and their territories, a couple of decades later syncretic architecture definitely grew into a global phenomenon. Through joint labor of masters from both milieus in the architectural domain of (re)Christianisation of the Holy Land, its echoes immediately contributed to the making of a new image of the most significant churches of Constantinople. The same model of mutual transfer of authority of sanctity resulted in influences from the Appenine Peninsula in the architecture of Epiros, the appearance of the "Romanesque" in Russia or of "Byzantine" style on the territory of Poland. Throughout the tweltfh century, the Christian Oikoumene was gradually drawing away from the ancient demarcation between "East" and "West" by virtue of its nature intrinsically defined by a polycentric model and a return to its original center.

One of the inevitable consequences of such massive movements of the two parts of the world was concentrated also on the gradual production of new orders in their religious-cultural liminal zones. Those spaces were faced with the need to re-create the "forms" of their identity and to produce warrants of their survival and potential expansion. A symbiosis of existing architectural elements, until then mostly tied to one of two different Christian poles, and their structuring into new and specific entities represented an ideal visual symbol, semantically striking as much as "neutral", by the employ of which one could cross into the world which arose after 1204.

In the times which preceded and followed the Fourth Crusade, one of the most turbulent break points, in a series of such break points of the tumultuous era in question, was to be found on the territory of Serbia. Located on "no man's land" between Byzantium and Hungary throughout the twelfth century Serbia owed its existence to implications of ambivalent relations between the court of Constantinople and, formally, that of Buda. In the domain of architecture, the early period of rule of great zhupan Stefan Nemanja resulted in the production of sacral buildings of expressedly Byzantine traits, stemming mostly from the building practices of the capital of the Empire, while the clear traces of syncretic architecture could easily be recognized on his later endowments, i.e. at the church of St. George and at Studenica monastery, both built near to the end of century.

In the quite different general circumstances, the same can be said about the first Serbian church erected after the fall of Byzantine capital, and dedicated to Ascension of Christ in Žiča monastery. Namely, according to archaeological conservation dossiers, in the period until

1221 Žiča was created in the guise of a domed longitudinal building. During the second phase which followed, until 1230, it received a spacious exonarthes with a tower on the western end. At the same time, however, it has been demonstrated that during the first phase the spaces correspondent to the vestibules of Nemanja's buildings were given no portals at Žiča, thus turning into a transept of a sort, and that the single apse it originally had received two square shaped pastophoria. It has also been demonstrated that within the framework of the same phase the church received yet another significant architectural feature, namely lateral chapels with porticoes on either side of the narthex. On the grounds of these modifications and innovations, it has rightly been concluded that the interventions mentioned above resulted not only in a formal change in appearance of the building but also in a novel spatial organization of ecclesiastical space. The reasons behind these changes must have lain as much in certain liturgical novelties as in the function of the building which had since 1220 become the see of the autocephalous Serbian church and the crowning church of Serbian kings. But Žiča was founded under completely hazy circumstances. According to indirect data from written sources, its ktetor, Nemanja's second son Stephen, the first future Serbian king, began his career in close relationship with both sides of Christian world of the time. During the period which ended in 1208 four chronologically close events took place which contribute somewhat to building a clearer picture of Stefan's rise to power. Following the death of Kalojan, namely, Stefan took over the initiative in participating in the activities at the Bulgarian court. He married Ana, a granddaughter of Enrico Dandolo, but only after he had, at practically the same time, expressed an intention to enter into matrimony with the daughter of the founder of the state of Epiros, Michael I Angelos. At that time, along with care devoted to the finishing of the fresco decoration of Studenica, a fundamentally religious as much as ideological feat carried out together with his brothers Vukan and Sava, he took on, alone, the writing of *Vita of Saint Symeon* (Stefan Nemanja), a text the primary function of which was the strenghthening of his own power. Adding to such an accumulation of events, is the inception of construction works on the church of the Savior at Žiča. Although the authority of Studenica as the mausoleum of the founder of the dynasty could at this stage have been an ideal prototype, this endowment of Nemanja's was part of the "old order" and new relations required a new identity in every aspect, including the visual. The initial reason for such choice potentially lied in his personal ties with count Berchtold IV of Andechs, who became bishop of Kalocsa early in 1206 at the very latest. A reflection of their relations, it seems, has also been preserved in the earliest architectural strata of Žiča.

The spatial concept of the cathedral of Kalocsa has become known to researchers following archeological investigations carried out around the middle of the nineteenth century by the Hungarian architect Imre Henszlmann. The most significant parts of the structure raised in the eleventh century were found under the Gothic church. The older structure had the form of a single nave basilica with a short transept directly in front of the semicircular apse as well as a structure at the western end of the building, raised at the same time or shortly after, with two towers and two other rooms stretching to the north and south from the mass of the western structure. Of crucial importance, however, is the fact that the first researcher managed to identify not only the ground plan but also to trace its most important dimensions, measuring them by the so-called „Viennese foot", i.e. 31.6 cm. Once converted, the measures equal 46.49 m for the length of the entire complex, 9.29 m for the width of the nave and 0.78 m for the width of the longitudinal walls. In Žiča, measured from the remains of western foundations to the outer apex of the apse, the length measures 45m, width of corresponding walls is 0.80 cm, while only the width of the naos is smaller by approximately 2.70 m, although the width of the mentioned remains under the exonarthex which belong to the oldest groundplan of the church is completely identical to the width of the nave of the church at Kalocsa.

The above mentioned similarities could be understood not by tracing the point of view of traditional typological-stylistic-territorial classification of medieval architecture, but in accordance with the fact that from the Early Middle Ages the essential source of every new inspiration was found in appropriation of contents and authority of the universal, Early Christian tradition, on a symbolic level more than in physical reality, in associative imagery constructed after different principles. Observed from that angle, inspirations for pondering the possible models of the oldest phase of Žiča gain in gravity because they reach outside the limits of positive argumentation of practically identical spatial dispositions and dimensions, and enter the domain of ideas, that is the iconography of space of the cathedral of Kalocsa, based not only on its long standing loyalty to the Curia in the world of internal Hungarian ecclesiastic conflicts, but also on the essentially identical characteristics of a group of monuments created during the period of great reform of the Papacy, modelled on the authority not only of Rome but on other centers of the Early Christian period, among which the Basilica Apostolorum (San Nazaro) from Milan assumed a prominent position. The great renovation of this spatial structure in the form of a giant cross, carried out under the pontificate of Gregory the Great, resounded as far as England, and the influence of Italy on the Romanesque architecture of Hungary has long been known to historiography, which makes it reasonable to suppose that the expressedly reduced forms of the cathedral of Kalocsa could also have come from that direction. The measure to which it is known does not allow further deliberation on her characteristics, but in the New World Order which raised after 1204 the circumstances presented above and accessible data allow the possibility that the concept of its space served as the initial model in the making of the oldest layer of Žiča. From the point of view of a new interpretation of the *entierty* of realized contents, possible or even undoubtedly certain regional architectural impulses were translated programmatically into a higher, universal stratum of the Christian world, in full correspondence with phenomena in architecture of other similar liminal zones, like Norman Sicily or the Holy Land itself, filled with churches of believers from all parts of the oikoumene. The intensity of that interaction was concentrated on the higher, symbolic plane of its ralization, and not in the simple stylistic features of the individual churches.

Представе медицинских инструмената и опреме у српском средњовековном сликарству*

Сања Пајић**

Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет

UDC 75.033(497.11)
75.04:616-7
DOI 10.2298/ZOG1438059P
Оригиналан научни рад

Тема рада је идентификација медицинских инструмената и опреме на представама сачуваним у српском средњовековном сликарству. Такви мотиви нису били предмет посебно проучавања у српској науци. Медицински инструменти и опрема чине саставни део иконографије светих лекара. Од медицинских инструмената сликају се: ножеви, сонде, кашичице, пинцете, као и различите кутије за ношење опреме (четвртасте или цилиндричне) и футроле, односно стаклене посуде за држање медикамената у течном стању. Идентификација је извршена захваљујући позноантичким римским налазима медицинских инструмената и опреме, док су такви налази из византијског периода веома ретки.

Кључне речи: средњовековна медицина, медицински инструменти, медицинска опрема, свети врачи, свети лекари, иконографија

The paper topic is identification of medical instruments and equipment using the images preserved in Serbian medieval painting. This topic has not been the subject of special study in the Serbian science. Medical instruments and equipment make an integral part of iconography of saint physicians. The following medical instruments have been displayed: knives, probes, spoons, tweezers, as well as various carrying boxes for equipment (square-like and cylindrical) and cases, and glass vessels for medical lubricants. Identification has been carried out owing primarily to late Roman remains of medical instruments and equipment, while such remains originating from Byzantine period are very rare.

Keywords: Medieval medicine, medical instruments, medical equipment, saintly physicians, iconography

Трагање за сазнањима о различитим аспектима свакодневног живота и материјалне културе прошлих времена привукло је знатан број научника, издвојивши се током последњих деценија у засебну дисциплину унутар средњовековних студија, укључујући и византолошке.[1] Особену целину у оквиру ове области чини изучавање медицинских наука и лекарства.[2] Значајан извор и потпору напорима истраживача пружају ликовне представе медицинских мотива – различитих болести, медицинских третмана и лекова, лекарске опреме и инструмената – често изведених с великим осећајем за реализам и детаље. О важности визуелних извора у студијама историје медицине сведочи и замашан број радова заснован у мањој или већој мери управо на уметности антике и средњег века.[3] Медицински мотиви, а посебно представе инструмената и опреме, неговани у српском средњовековном сликарству нису били подробније анализирани у домаћој медиевистици, и само су ретко привлачили пажњу научника.[4]

Писани извори на основу којих се сазнаје о српској средњовековној медицини и лекарству, при чему најстарији припадају самом крају XII и почетку XIII века, добро су познати у науци.[5] Сматра се да је ме-

* Рад је настао у оквиру истраживања на пројекту 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који подржава Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

** sanjapajics@yahoo.com

[1] Историјат увођења овог појма у византолошке студије са библиографијом даје A. Muthesius, *Introduction. Studies of Material Culture – Some General Considerations*, in: *Material culture and well-being in Byzantium (400–1453),* ed. M. Grünbart et al., Wien 2007, 21–38; такође, M. Grünbart, *Bibliography on Byzantine Material Culture and Daily Life*, Byzantinoslavica 67/1–2 (2009) 13–16. Листа радова посвећених византијској материјалној култури и свакодневном животу доступна је и на интернет страници http://www.univie.ac.at/byzantine/. У овом пољу неизоставна су истраживања M. Parani, *Reconstructing the reality of images: Byzantine material culture and religious iconography, 11th–15th centuries*, Leiden 2003, са библиографијом о појединим темама, као и низ текстова у наведеном зборнику *Material culture and well-being in Byzantium (400–1453).* У нашој науци треба издвојити значајно издање *Приватни живот у српским земљама средњег века*, eds. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд 2004, са низом студија из ове области.

[2] Снажан подстрек истраживањима из ове области пружио је симпозијум посвећен византијској медицини у организацији института Dumbarton Oaks [DOP 38 (1984)]; такође, један од фундаменталних радова свакако је T. S. Miller, *The Birth of the Hospital in the Byzantine Empire*, Baltimore–London 1997², са старијом библиографијом.

[3] Из развијене литературе издвајамо: C. Lazarus, *L'illustration des disciplines médicales dans l'Antiquité: hypothèses, enjeux, nouvelles interpretations*, in: *La Collezione di testi chirurgici di Niceta (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 74.7). Tradizione medica classica a Bisanzio,* ed. M. Bernabò, Roma 2010, 99–109, са опширном библиографијом; незаобилазним делом у овој области сматра се L. MacKinney, *Medical Illustrations in Medieval Manuscripts*, London 1965, чија се богата фототека може наћи на интернет страници http://www2.lib.unc.edu/dc/mackinney/.

[4] Још увек најзначајнији рад на ову тему је С. Радојчић, *Чудесна оздрављења и свети лекари у старом српском сликарству*, in: *700. година медицине у Срба,* ed. Л. Станојевић, Београд 1971, 77–93. Нешто више интересовања изазвале су представе болести, захваљујући проучавању иконографије сцена Христових чуда, али и као посебна тема, v. А. Гавриловић, *Представе лепре и водене болести на српским фрескама у доба Стефана Душана (1331–1355)*, Лесковачки зборник 48 (2008) 261–276.

[5] Из историографије посвећене српској средњовековној медицини и лекарству за ову прилику направљен је избор радова: Р.



Сл. 1. Николас Мирейсос, Медицински кодекс, Лекар, болесници и фармацеуӣ, 1339. Национална библиоӣека, Париз, Paris. gr. 2243, fol. 10v (фоӣоīрафија: The MacKinney Collection of Medieval Medical Illustrations)
Fig. 1. Nicholas Mirepsos, Medical codex, The physician, patients and the pharmacist, 1339. Bibliothèque Nationale de France, Paris. gr. 2243, fol. 10v (photo: The MacKinney Collection of Medieval Medical Illustrations)

дицина у Србији била спој народне, словенске, донете из постојбине, и медицине неговане у Византији и на Западу.[6] Устројством првих болница при манастирима Хиландару и Студеници, свети Сава је определио развој медицине код Срба у средњем веку.[7] Лечењем су се у средњовековној Србији бавили доктори који су били обучени и емпирици, док су надрилекари и магијска пракса били санкционисани. На основу имена, уз која се најчешће наводи и порекло, закључује се да су лекари позивани на дворове владара и велможа долазили с Приморја, посебно из Дубровника и Котора, и да су били италијанског порекла, па се претпоставља да су били школовани у традицијама салернске и монпељске школе.[8] Налази медицинске опреме и инструмената на српском тлу су спорадични.[9] Неупоредиво више могућности за истраживање пружа сликарство, где су медицински инструменти и опрема неодвојив део иконографије светих врача, односно лекара.

Свети врачи, звани и бесребрници, будући да за своје услуге нису примали материјалну надокнаду, чине групу изузетно поштованих светитеља, иако нису једини које је прославила исцелитељска делатност.[10] Премда су неки од њих били школовани докто-

Катић, *Медицина код Срба у средњем веку,* Београд 1958; М. Б. Живојиновић, *Болница краља Милуӣина у Цариīраду*, ЗРВИ 16 (1975) 105–115; Р. Катић, *Терминолошки речник срӣске средњовековне медицине*, Београд 1987; *Фисиолоī. Средњовековни медицински сӣиси (избор),* eds. М. Лазић, Л. Котарчић, Београд 1989; Р. Катић, *Срӣска средњовековна медицина*, Горњи Милановац 1990; Б. Павловић, *Манасӣирске болнице у средњовековној Србији*, Црквене студије 1 (2004) 381–388; Р. Радић, *Болесӣи и лечење*, in: *Приваӣни живоӣ у срӣским земљама средњеī века*, 394–399, са основном литературом. И посебни зборници пружају низ информација на ову тему: *700. īодина медицине у Срба,* ed. Л. Станојевић, Београд 1971, и серија зборника под јединственим називом *800 īодина срӣске медицине:* I. *Сӣуденички зборник*, ed. Б. Димитријевић, Београд 2011; II, ed. Б. Димитријевић, Београд 2011; III, ed. Б. Димитријевић, Београд 2012; IV, eds. Б. Димитријевић, З. Вацић, Београд 2013; V, eds. Б. Димитријевић, З. Вацић, Београд 2014. Део текстова из ове области доступан је и у електронској форми захваљујући интернет страници http://www.rastko.rs/istorija/medicina/sadrzaj.php.

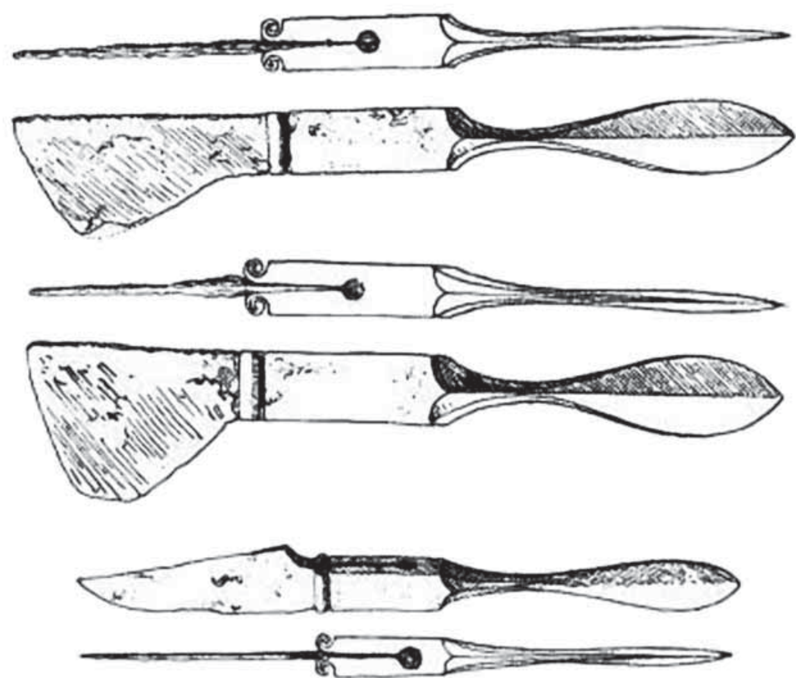
6 Р. Катић, *Порекло срӣске средњовековне медицине*, Београд 1981; Радић, *op. cit.*, 394–396; И. Рељин, *Средњовековна медицина у Србији*, in: *800 īодина срӣске медицине,* I, 13–24.

7 Катић, *Медицина код Срба у средњем веку,* 165–168; Ј. Туцаков, *Доӣринос Свеӣоīа Саве унаӣређењу здравсӣвене кулӣуре у средњовековној Србији*, in: *Сава Немањић – Свеӣи Сава. Исӣорија и ӣредање*, ed. В. Ђурић, Београд 1979, 269–278; такође, v. нап. 5.

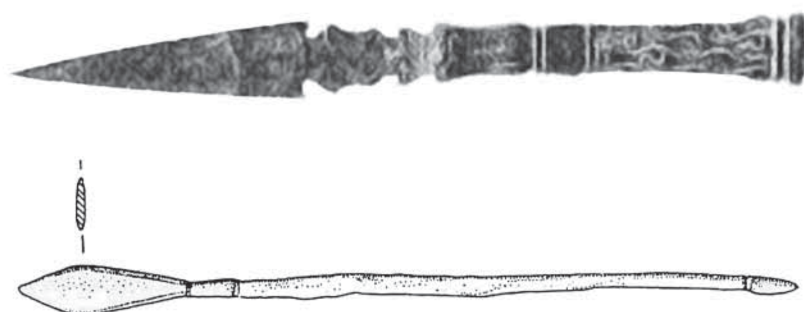
8 Катић, *Медицина код Срба у средњем веку,* 139–148; eadem, *Срӣска средњовековна медицина*, 115–123; Радић, *op. cit.*, 412–414.

9 Најзначајнијим налазом медицинске опреме на нашем тлу сматран је покретни археолошки материјал са локалитета манастира Светог Ђорђа Дабарског код Прибоја, познатог као Ораховица у Мажићима, идентификован као хируршки инструменти из XVI–XVII века, док је северозападна зграда комплекса одређена као манастирска болница [М. Бунарџић, *Свеӣи Геоīије у Дабру – археолошка исӣраживања*, ed. С. Дерикоњић, Прибој 2002, 31–58; Д. Милосављевић *Феномен визанӣијске болнице Св. Геоīија у Дабру (Мажићима код Прибоја)*, in: *Ниш и Визанӣија, Зборник радова* II, ed. М. Ракоција, Ниш 2004, 79–95]. Изнети резултати истраживања изазвали су опречна мишљења у нашој науци, при чему аргументе који се противе наведеној идентификацији како инструмената тако и саме болнице даје М. Поповић, *Проблеми ӣроучавања средњовековноī наслеђа у Полимљу*, Старинар 55 (2005) 181–186.

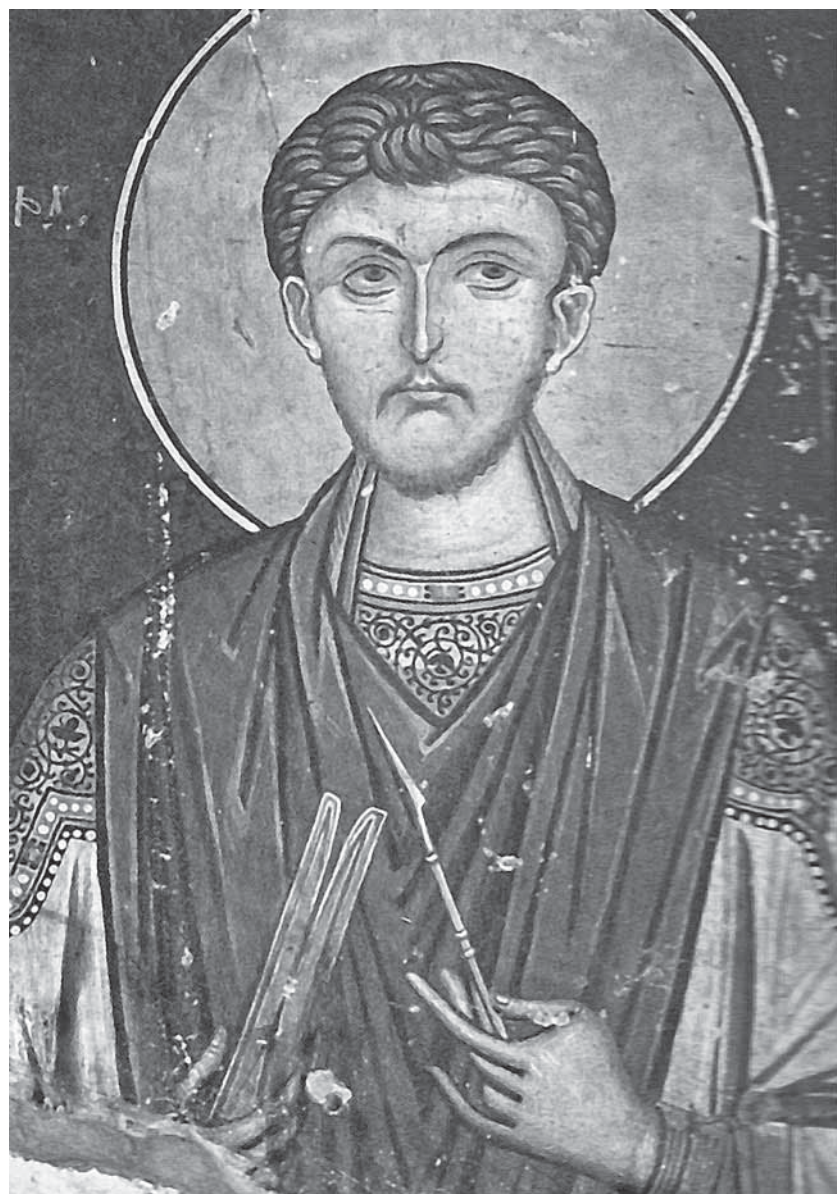
10 О светитељима као лекарима v. A. Kazhdan, *The Image of Medical Doctor in Byzantine Literature of the Tenth to Twelfth Centuries*, DOP 38 (1984) 43–51.



Сл. 2. Скалпели, позни I век – средина II века. Бринген (према: M. Janssens)
Fig. 2. Scalpels, late first century – first half of the second century. Bringen (after: M. Janssens)



Сл. 3. Ланцете, пре 79 – позни I век. Морлунго и Помпеји (према: M. Janssens)
Fig. 3. Lancets, before 79 AD – late first century. Morlungo and Pompeii (after: M. Janssens)



Сл. 4. Свети Кузман, детаљ, 1342/1343. Манастир Лесново, црква Светог арханђела Михаила (према: С. Габелић)
Fig. 4. St. Cosmas, detail, 1342/1343. Monastery of Lesnovo, Church of St. Archangel Michael (after: S. Gabelić)

ри, лечили су првенствено вером у Христа.[11] Помињу се у молитвама проскомидије и тајне јелеосвећења, као и у последовању малог освећења воде.[12] Најчешће се са медицинским инструментима и опремом приказују свети Пантелејмон и браћа свети Кузман и Дамјан, уз напомену да црква слави три пара близанаца са овим именом, заштитника лекара, посебно хирурга и фармацеута; следе свети Јермолај, потом свети Кир и свети Јован, свети Сампсон и свети Диомид,[13] док се међу светитељкама истиче лекарка и исцелитељка света Анастасија Фармаколитрија.[14]

[11] О лечењу, v. H. J. Magulias, *The Lives of the Saints as Sources of Data for the History of Byzantine Medicine in the Sixth and Seventh Centuries*, BZ 57 (1964) 127–150.

[12] А. А. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока*, 2, Киев 1901, 143–144, 187; Н. Ф. Красносельцев, *Материалы для истории чинопоследовования литургии св. Иоанна Златоуста,* Казань 1889, 12, 44–45, 86, 98; С. Д. Муретов, *Последование проскомидии, великого входа и причащения в славяно-русских Служебниках XII–XIV вв.*, Москва 1897, 26–27.

[13] С обзиром на тему овог рада, указујемо на основне податке: Arch. Damianos of Sinai, *The Medical Saints of the Orthodox church in Byzantine Art*, in: *Material culture and well-being in Byzantium (400–1453)*, 41–50; за иконографске одлике v. М. Медић, *Стари сликарски приручници (Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне)* III, Београд 2005, 413. Из литературе о најбоље проученим светим лекарима, Пантелејмону, Кузману и Дамјану, издвајамо: за светог Пантелејмона L. Hadermann-Misguish, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle,* Brussels 1975, 243–245; L. Budde, *St. Pantaleon von Aphrodisias in Kilikien*, Recklinghausen 1987; за близанце Кузмана и Дамјана, M.-L. David-Danel, *Iconographie des Saints médecins Côme et Damien*, Lille 1958; H. Skrobucha, *Kosmas und Damian*, Recklinghauzen 1965; A. Wittmann, *Kosmas und Damian. Kultausbreitung und Volksdevotion*, Berlin 1967; Hadermann-Misguish, *op. cit.*, 240–243.

[14] Д. Војводић, *Култ и иконографија Свете Анастасије Фармаколитрије у земљама византијског културног круга,* Зограф 21 (1990) 31–39.

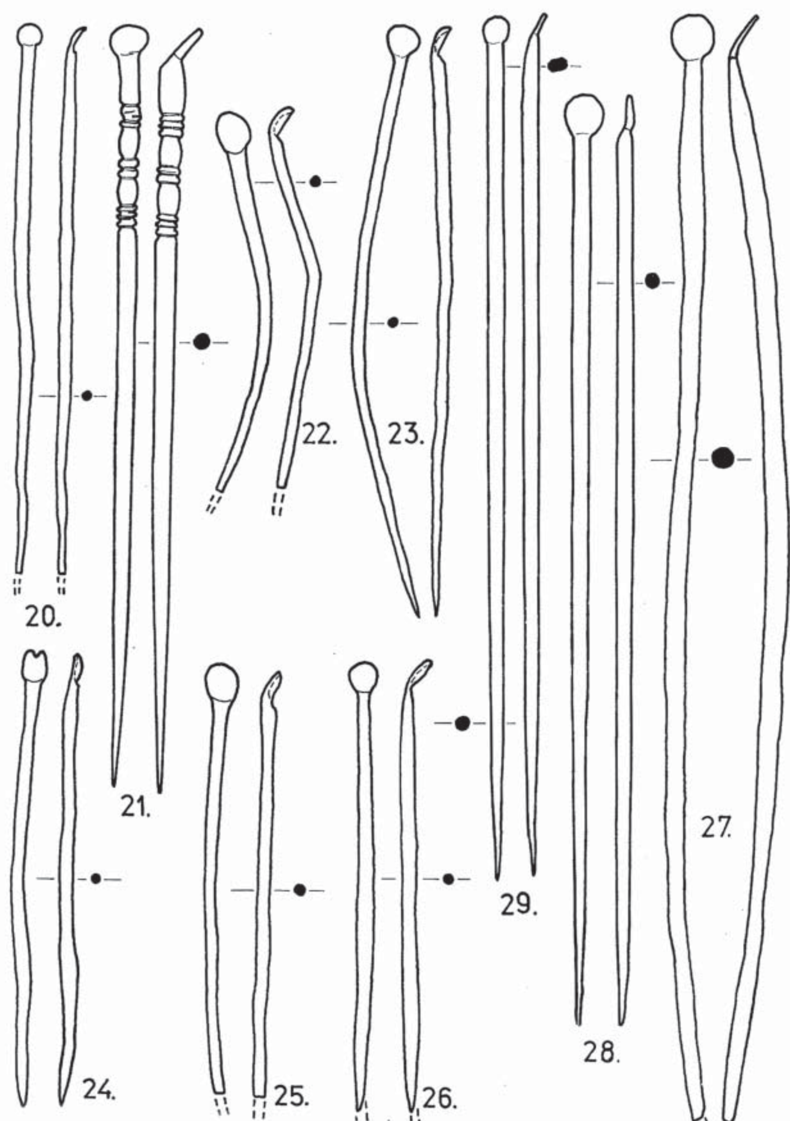
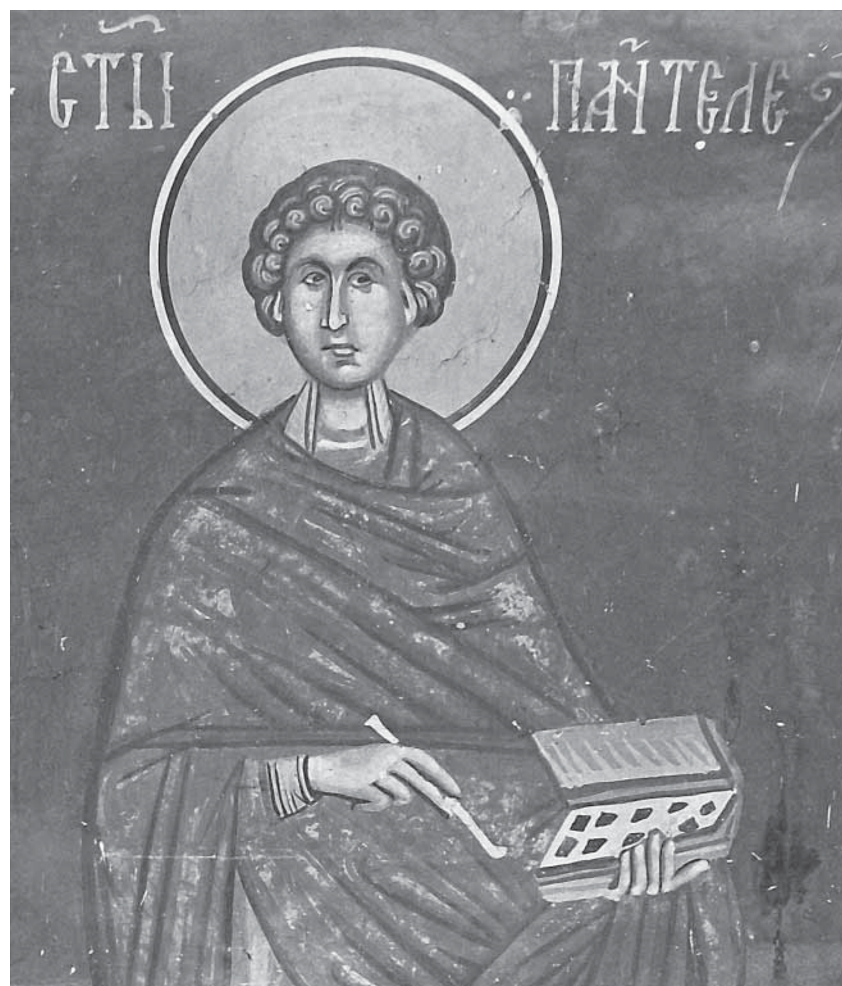


Fig. 5. Сонде с лопатастим удубљењем (auriscalpium), I–IV век. Београд (према: С. Крунић)
Fig. 5. Ear probes (auriscalpium), first–fourth century. Belgrade (after: S. Krunić)



Сл. 6. Свети Пантелејмон, детаљ, 1334/1335–1337. Пећка патријаршија, црква Богородице Одигитрије (фотографија: Blago Archives)
Fig. 6. St. Panteleimon, detail, 1334/1335–1337. Patriarchate of Peć, Church of the Virgin Hodegetria (photo: Blago Archives)

С обзиром на распрострањеност култа и поштовање које им је указивано, свети врачи су радо представљани у ликовној уметности. Сликају се појединачно или у групама, а одабрани међу њима добили су и циклусе са сценама из живота и представама чуда по којима су постали славни.[15] Одевени су у дугачку хаљину, понекад покривену краћом туником, и са огртачем на раменима, испод кога се спуштају крајеви уске траке ношене око врата, иначе посебног обележја светих лекара;[16] неки припадници овог светитељског хора носе одећу сходно своме чину, попут светог Јермолаја,[17] који се представља у свештеничкој одори, или светог Кира, одевеног у монашку ризу.[18] Приказују се на више начина: са мученичким венцем или крстом у рукама, са свитком као обележјем учености, и, истовремено и најчешће, са атрибутима своје професије у рукама.[19]

Када су у питању обележја лекарског звања, на раним представама светих врача, уз неки од медицинских инструмената или чак и без њих, приказана је и специфична четвртаста или трапезоидна кожна торбица са каишем за ношење лекарске опреме; некада им торбицу, као видљиву манифестацију добијања дара лечења и исцељења, пружа рука Божја из сегмента неба или им је она закачена за појас, односно око руке. Овај тип опреме тек по изузетку биће приказиван у постиконоборачкој уметности.[20] Устаљивањем иконографије, поспешено жељом да се код верника оснажи поверење у њихове лекарске способности и чудотворне моћи, свети врачи се приказују са одабраним медицинским интрументом и са лекарском или

[15] За појединачне представе v. n. 13. За хагиографске циклусе посвећене светом Кузману и Дамјану v. Skrobucha, *op. cit.*, 21–32, 51–70, а за светог Пантелејмона v. Σ. Κουκιαρις, *Εικόνα του αγίου Παντελεήμονος με σκηνές του βίου του στη μονή Σινά*, Δελτίον ΧΑΕ 27 (2006) 233–244.

[16] David-Danel, *op. cit.*, 180–191.

[17] V. n. 13.

[18] V. n. 13.

[19] David-Danel, *op. cit.*, 191–206; Skrobucha, *op. cit.*, 36–37, cf. D. Knipp, *The Chapel of Physicians at Santa Maria Antiqua*, DOP 56 (2002) 3–5, 9–10, 14, 18–19, 21.

[20] David-Danel, *op. cit.*, 197–198. О раним атрибутима v. P. J. Nordhagen, *The Frescoes of John VII (A.D. 705–707) in S. Maria Antiqua in Rome*, Roma 1968, pl. CXXVIII/9–12, CXXIX/13, cf. Knipp, *op. cit.*, 18–19; Skrobucha, *op. cit.*, 25.

фармацеутском кутијом у рукама, или само са једним од поменутих предмета.[21]

Захваљујући археолошким налазима, али и до данас непромењеним облицима појединих лекарских инструмената, могуће је прецизније типолошко одређивање медицинских инструмената и опреме на ликовним представама. Општеприхваћено је мишљење да средњовековна медицина, баштинећи антички достигнућа, није направила значајније помаке ни у дијагностици ни у начинима и методама лечења. Антички и средњовековни извори наводе велики број инструмената, но најчешће без подробнијих објашњења; на основу византијских текстова направљена је листа од преко две стотине инструмената коришћених у различите сврхе, али њихов изглед у већини случајева остаје нејасан и тешко спојив са археолошким налазима.[22] При томе, док су богати материјални остаци из античког, поготову из позноримског периода публиковани,[23] средњовековни а посебно византијски неупоредиво су скромнији.[24] Утолико су значајнија ликовна сведочанства о инструментима и опреми, као и, истина веома ретке, представе медицинске праксе, попут минијатуре у чувеном медицинском кодексу из 1339, похрањеном у Националној библиотеци у Паризу (*Paris. gr. 2243*, fol. 10v) (сл. 1).[25] Ако се узме у обзир степен очуваности представа, може се рећи да су у српском средњовековном зидном сликарству и иконопису одабрани медицински инструменти и опрема приказани доста реалистички, што омогућава њихово препознавање.

Ножеви и сечива

Ножеви и сечива спадају у најважније атрибуте лекара. Писани извори наводе велики број назива за ножеве које су користили лекари различитих специјалности, али је до данас само део поуздано идентификован.[26] Инструмент најчешће довођен у везу са лекарском професијом свакако је скалпел (*scalpellus*, *scalpellum*, *scalprum*), сматран превасходно обележјем хирурга. Археолошки налази сведоче да се један крај дршке скалпела завршавао овалном или троугаоном лопатицом, док се на другом крају налазило оштро сечиво, различитих форми, а могао је имати и шлиц, у који се увлачио нож. Главни материјал за прављење инструмената била је бронза, али су могли бити и од комбинације метала (сл. 2).[27] Иако се у историји уметности наводи као обележје светих лекара, скалпел је ретко приказиван у уметности средњег века.[28] На представама сачуваним у српском средњовековном сликарству није могуће са сигурношћу идентификовати такав нож.

Инструмент дуге танке дршке са оштрицом у облику троугла, који се далеко најчешће слика као атрибут светих лекара, заправо је ланцета (*lancettas*) (сл. 3).[29] Служила је пре свега за пуштање крви или флеботомију, па се отуда назива и флеботом (*phlebotomum*). Флеботомија је, као један од најстаријих начина лечења током антике, била у широкој употреби и током средњег века. Занимљиво је то што, иако се сматра да је ланцета била један од обавезних инструмената старих лекара, њеног описа нема, што се тумачи управо њеном популарношћу, услед чега појашњења нису била неопходна; археолошки налази су оскудни.[30] Леп примерак сликане ланцете види се на представама светих Кузмана и Дамјана у југозападном прозору јужног зида Краљеве цркве у Студеници (1318–1319)[31] и на фрескама с ликовима близанаца у северозападном углу наоса цркве манастира Лесново (1342–1346) (сл. 4).[32] Уз ретке изузетке, ланцета се

---

[21] David-Danel, *op. cit.*, 191–206; Skrobucha, *op. cit.*, 36–40; H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art,* Chicago–London 1994, 241.

[22] Број од преко пет стотина, при чему се за двеста седам инструмената сматра да су употребљавани у хирургији, наводи S. Geroulanos, *Surgery in Byzantium*, in: *Material culture and well-being in Byzantium (400–1453)*, 129–134. С обзиром на овај податак, може се закључити да је у досадашњој науци поуздано идентификован мали број инструмената.

[23] Каталог са више од хиљаду јединица до сада познатих римских археолошких налаза, укључујући и представе у уметности, израдила је M. Janssens, *Wie was de Romeinse arts? Een interpretatie vanuit de iconografische en archeologische bronnen, geconfronteerd met de traditionele interpretatie vanuit de literaire en epigrafische bronnen*, Leuven 2004 (необјављени магистарски рад), са детаљном библиографијом.

[24] L. J. Bliquez, *Two Lists of Greek Surgical Instruments and the State of Surgery in Byzantine Times*, DOP 38 (1984) 187–204, са старијом литературом.

[25] За квалитетну репродукцију са основним подацима v. *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, ed. H. C. Evans, New York 2004, fig. 316.

[26] J. S. Milne, *Surgical Instruments in Greek and Roman Times*, Oxford 1907, 24–50; E. Künzl, *Medizinische Instrumente aus Sepulkralfunden der römischen Kaiserzeit,* Kunst und Altertum am Rhein 115 (1983) 15–17; Bliquez, *op.cit.*, 187–204; Janssens, *op. cit.*, cat. nos. 718–850; Geroulanos, *op. cit.*, 129–123.

[27] За основне податке v. С. Крунић, *Римски медицински и фармацеутски инструменти из Сингидунума и околине,* Београд 1992, 14–15, т. I, сл. 1–2, т. XVIII, сл. 1, 2 и 1а; Janssens, *op. cit.*, cat. nos. 718–850.

[28] Cf. Skrobucha, *op. cit.*, 27.

[29] Да је ланцета најчешће сликани инструмент у рукама светих врача, v. David-Danel, *op. cit.*, 193–194, што важи и за византијску уметност, v. Parani, *Reconstructing the reality of image*, 204–205.

[30] Milne, *op. cit.*, 32–36, pl. VII, 2–3; Künzl, *Medizinische Instrumente*, 17; Bliquez, *op. cit.*, fig. 4; E. Künzl, *Medizin in der Antike. Aus einer Welt ohne Narkose und Aspirin*, Stuttgart 2002, fig. 51; Janssens, *op. cit.*, cat. nos. 302–304; за представе у уметности v. David-Danel, *op. cit.*, 193–194; Skrobucha, *op. cit.*, 36.

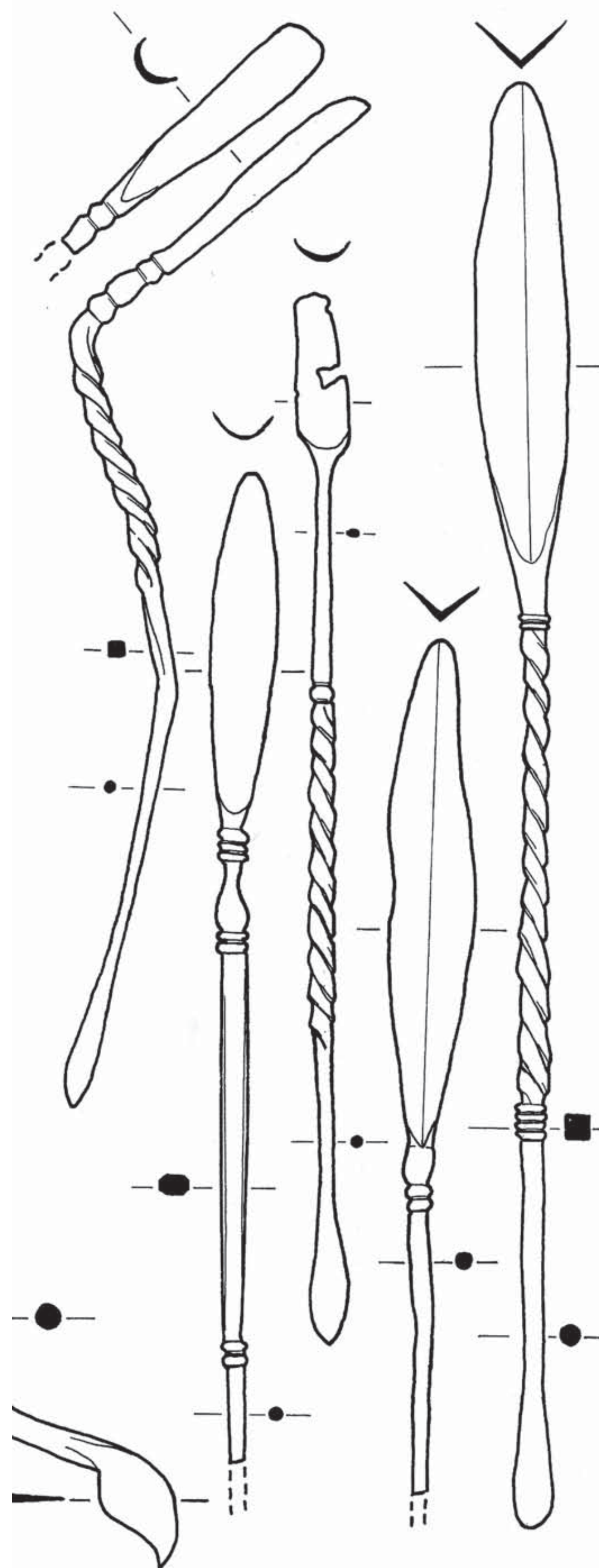
[31] За датовање v. Б Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 326–327; за представу v. Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 191, сл. 139–140.

[32] С. Габелић, *Манастир Лесново – историја и сликарство,* Београд 1998, 135, сл. 45, идентификује инструмент као пансету; за датовање v. Б. Тодић, *Натпис уз Јована Оливера у наосу Леснова. Прилог хронологији лесновских фресака*, ЗРВИ 38 (1999–2000) 373–383. Ланцета је приказана и на представама: на милешевској фресци светог Кузмана на јужној страни западног зида (1228–1234, за датовање v. Г. Суботић, Љ. Максимовић, *Свети Сава и подизање Милешеве*, in: *Византијски свет на Балкану* I, Београд 2012, 97–109; за представу v. С. Радојчић, *Милешева,* Београд 1971, црт. 12); на представама светих Кузмана и Дамјана у Сопоћанима, на западном зиду јужне певнице, у медаљонима испод прозора у јужној и северној певници, као и на допојасној представи светог Дамјана под прозором на западном зиду капеле Светог Симеона Немање (1272–1276, за датовање v. Б. Тодић, *Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Београд–Крушевац 2002, 361–379; за представе v. В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, црт. на стр. 128–129, 134, 137, при чему је за последњу фигуру наведено да се ради о представи светог Пантелејмона, иако иконографија одговара лекарима близанцима, *ibid*., 137); у западној конхи Петрове цркве код Новог Пазара на представи светог врача (сл. 16) (осамдесете године XIII века, за датовање v.

представља у пару са футролом или кутијом за инструменте различитих облика (сл. 16, 18 и 21).[33]

Сонде

Сонде спадају у најзаступљеније инструменте када су у питању археолошки налази. Могу имати разноврсне завршетке, са многоструком применом у медицини, фармацији и козметици, чак и у уметности. Употребљаване су за прављење и наношење медикамената, каутеризацију, као кирете итд. Израђиване су од различитог материјала – сребра, злата, бронзе, кости итд.[34]



Сл. 7. Сонде овалног кашикастог завршетка (cyathiscomela), I–IV век. Београд (према: С. Крунић)
Fig. 7. Spoon probes (cyathiscomela), first–fourth century. Belgrade (after: S. Krunić)

Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 291; за идентификацију светитеља v. *infra*); у цркви у Ариљу, и то на фрескама светих Кузмана и Дамјана у наосу, на јужној страни северозападног пиластра и на северној страни југозападног пиластра, као и на представама светог Диомида и светог Сампсона у медаљонима високо на јужном зиду поткуполног простора (1295; за представе v. V. Petković, *La peinture serbe du moyen âge* II, Beograd 1934, pl. XXX; Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 84–86, сл. XVII–XVIII, црт. 17, 19, 26, 30, 33, 39); на икони светог Пантелејмона из Хиландара (почетак XIV века v. С. Петковић, *Иконе манастира Хиландара,* Манастир Хиландар, Света Гора Атонска 1997, сл. на стр. 73; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 363, сл. XLIX); на јужном делу западног зида жичког наоса на фрескама са ликовима светих Кузмана и Дамјана (сл. 21) (прва деценија XIV века, за датовање v. Д. Војводић, *Представе светог Климента Охридског у зидном сликарству средњовековне Србије*, in: *Византијски свет на Балкану* I, Београд 2012, 146–147; за представе v. V. Petković, *La peinture serbe du moyen âge* I, Beograd 1930, fig. 33a; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 308, сл. 180); на јужном зиду припрате цркве у Старом Нагоричину на представама светих Кузмана и Дамјана (1315–1317/1318, за датовање v. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 320; за представе v. *ibid*., 323; лична фототека); на јужној половини западног зида наоса грачаничке цркве, опет у рукама истог пара светитеља (око 1320, за датовање v. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 330–331; за представу, v. *ibid*., 332; лична фототека, док је цртеж објављен у Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи и фреске*, Београд 1989, s. p, непрецизан). Ланцету држе и свети врачи у црквама пећког комплекса: у цркви Светих апостола близанци лекари насликани један наспрам другог на деловима зидова између иконостаса и јужне односно северне певнице [1324–1337, за датовање v. М. Радујко, *„Престо светог Симеона”*, Зограф 28 (2004–2005) 73–74; за представе v. В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија,* Београд–Приштина 1990, 222; лична фототека]; у цркви Богородице Одигитрије у северозападном травеју на фрескама светих Кузмана и Дамјана на северном зиду и светог Јермолаја у северозападном углу [1334/1335–1337, за датовање и представе v. А. Гавриловић, *Зидно сликарство цркве Богородице Одигитрије у Пећи*, Београд 2012, 37–43, 287, сл. 118, (непубликована докторска дисертација); за представе v. Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *op. cit.*, 160, сл. 68, 103]; у храму Светог Димитрија на представама светих Кузмана и Дамјана на северном зиду западног травеја [1322–1324, за датовање v. Б. Тодић, *Српске теме на фрескама XIV века у цркви св. Димитрија у Пећи*, Зограф 30 (2004–2005) 123–140; за представе, v. Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *op. cit.*, сл. 124]. Такође, ланцета је приказана и на фрескама св. Кузмана, Дамјана и Пантелејмона на јужном зиду наоса охридске цркве Светог Николе Болничког (сл. 18) (1330–1340, Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века,* Београд 1980, 38–39, сл. 9), потом светих Кузмана и Дамјана у крајњем западном травеју цркве у Псачи, на источним странама јужног односно северног пиластра на западном зиду [1358–1360, за датовање v. З. Расолколска-Николовска, *О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка*, Зограф 24 (1995) 39–51; за представе v. G. Millet, T. Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)* IV, Paris 1969, pl. 69/132]. Овим примерима списак се не исцрпљује.

[33] О футролама и кутијама v. *infra*.

[34] Milne, *op. cit.*, 51–69, pl. XI 5; Крунић, *Римски медицински и фармацеутски инструменти*, 16–18, т. I–IV, сл. 5–32, т. XVIII, сл. 6–7, т. XIX, сл. 9, 11–13, 15–16, 27–29, 32; Janssens, *op. cit.*, cat. nos. 322–401, 861–973, за представе у ликовној уметности v. David-Danel, *op. cit.*, 195–196; Skrobucha, *op. cit.*, 36.



Сл. 8. Свети лекар, детаљ, 1418–1427. Манастир Каленић, црква Ваведења Богородичиног (према: Д. Симић-Лазар)
Fig. 8. St. physician, detail, 1418–1427. Monastery of Kalenić, Church of the Presentation of the Holy Virgin to the Temple (after: D. Simić-Lazar)

С обзиром на облик, на српским фрескама заступљене су следеће врсте сонди:

1) Сонда са лопатастим удубљењем (*auriscalpium*) (сл. 5 и 20) јасно се препознаје на фресци светог Пантелејмона на северном зиду северозападног травеја цркве Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији (1334/1335–1337), уз фармацеутску кутију (сл. 6);[35]
2) Сонда кашикастог завршетка, овалног или листоликог пресека, звана сијатискомела (*cyathiscomela*) (сл. 7 и 20), која је насликана у рукама истог светитеља на западном зиду наоса у Грачаници (око 1320)[36] и у зони допојасних представа на западној страни Григоријеве галерије у цркви Свете Софије Охридске (1350–1355).[37] Иста сонда приказана је и у допрозорницима северне певнице Каленића (1418–1427),[38] на представама арапских светих врача (сл. 8), свуда са кутијама за лекове.

Пинцете

Пинцете или пансете (*vulsellae*, *volsellae*) коришћене су и у козметичке и у медицинске сврхе, при чему су лекарске већих димензија. Краци могу бити једнаке ширине целом дужином или проширени на дну, а хватаљке завршене равно или зашиљене. Најчешће су израђивене од бронзе (сл. 9).[39]

Због великих оштећења на ликовима азијских близанаца на западном пиластру северног зида дечанског наоса не може се са сигурношћу тврдити да су на фресци представљене пинцете, иако има елемената за такву претпоставку; нешто боље се поменути инструмент види у рукама светог Пантелејмона на северној страни крајњег северозападног ступца у истој цркви (пре 1343).[40] Такође, на допојасној представи светог Кузмана у Марковом манастиру (1376/1377), високо у потрбушју северног лука који дели наос од припрате, инструмент закривљеног крака са оштрим врхом најпре се може идентификовати као пинцета (сл. 10).[41] Уз њу је приказивана или фармацеутска кутија или футрола, односно кутија за ношење инструмената.

Кашичице

Кашичице (*ligulae*), дуге дршке и полулоптастог или овалног реципијента, имале су, уз свакодневну, и медицинску намену. Најчешће су прављене од бронзе, потом сребра, а сачувани су примери и од слоноваче, кости итд. (сл. 11).[42]

На јужној страни крајњег северозападног ступца северног дела дечанског храма (пре 1343)[43] сачувана је фреска са представама светих Кира и Јована: оба лекара приказана су са кашичицама витких, дугачких дршки, уз које носе стаклену посуду, односно кутију са лековима (сл. 12).

---

[35] Светитељ је насликан поред светих Кузмана и Дамјана, v. n. 32.

[36] У грачаничкој цркви свети Пантелејмон је насликан уз браћу свете Кузмана и Дамјана, v. n. 32; лична фототека.

[37] За датовање v. М. Живковић, *Српски владарски портрети у Григоријевој галерији Свете Софије у Охриду и њихов програмски контекст*, in: *Византијски свет на Балкану* I, Београд 2012, 169–187; за представу v. Грозданов, *op. cit.*, 92, црт. 25.

[38] За датовање и представе v. Д. Симић-Лазар, *Каленић. Сликарство. Историја,* Београд 2011, 199, сл. 43–44, која овај инструмент описује као лопатицу.

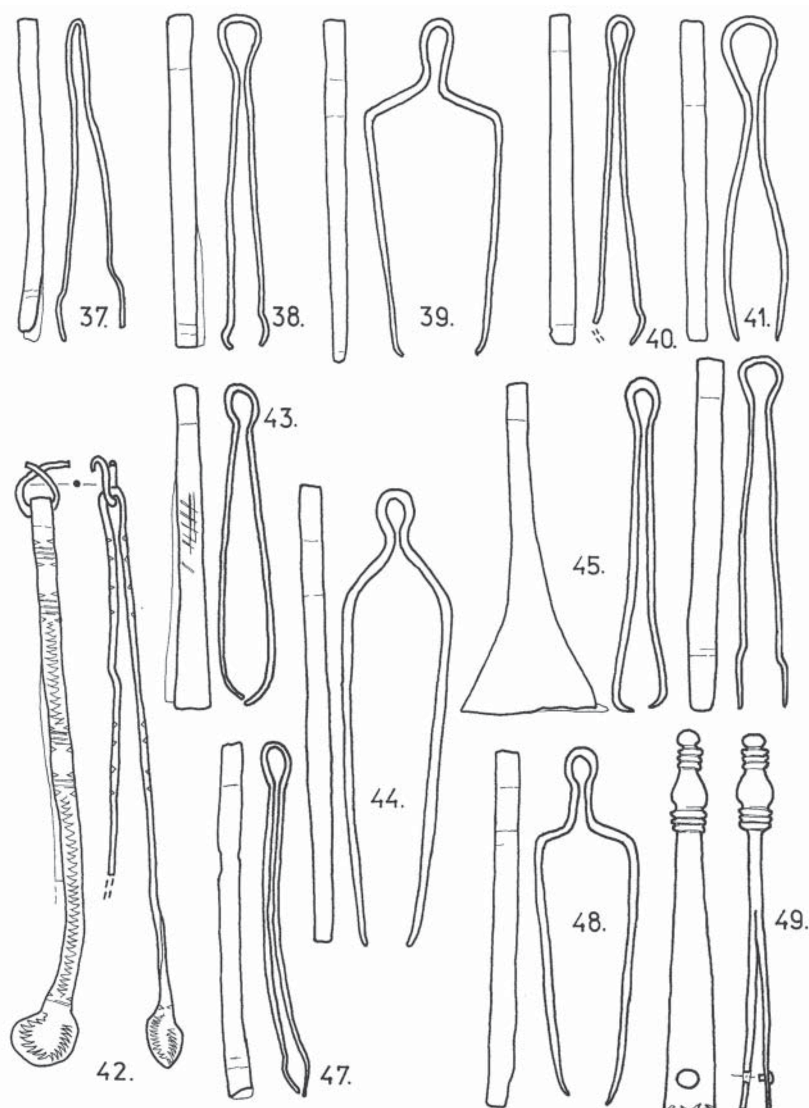
[39] За основне податке v. Крунић, *Римски медицински и фармацеутски инструменти*, 18–19, т. IV–V, сл. 34–49, т. XX, сл. 34–35, 42–45, 48–49; Janssens, *op. cit.*, cat. nos. 605–717; примере у уметности наводи David-Danel, *op. cit.*, 194–195.

[40] За датовање v. Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, ЗРВИ 20 (1981) 111–136, cf. Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 1995, 326; за представе, v. Петковић, Бошковић, *op. cit.*, pl. CXLII (св. Кузман и Дамјан) и pl. CLX (св. Пантелејмон).

[41] За датовање v. Z. Gavrilović, *The Wall Paintings at the Monastery of Marko, 1376/77*, Serbian Studies 13/1 (1999) 145–159. Овом списку може се додати и фреска са ликом светог Пантелејмона у доњем прозору јужне певнице у цркви манастира Ресаве (до 1418, за датовање v. Б. Тодић, *Манастир Ресава*, Београд 1995, 20, 25, 65, 106, за представу v. Б. Живковић, *Манасија. Цртежи фресака*, Београд 1985, V, 1), чиме се сачувани примери не исцрпљују.

[42] За основне податке v. Крунић, *Римски медицински и фармацеутски инструменти*, 22–23, т. IX–XIV, сл. 79–99, т. XXI, сл. 70, 89, т. XXII, сл. 81, 88, 89, 92; Janssens, *op. cit.*, cat. nos. 305–321. За приказивање у ликовној уметности v. Skrobucha, *op. cit.*, 36.

[43] За датовање v. n. 40.



Сл. 9. Пинцеше, I–IV век. Беоїрад (ӣрема: С. Крунић)
Fig. 9. Tweezers, first–fourth century. Belgrade (after: S. Krunić)



Сл. 10. Свеши Кузман, 1376/1377. Марков манасшир, црква Свешоī Димиширија (фошоīрафија: Blago Archives)
Fig. 10. St. Cosmas, 1376/1377. Monastery of King Marko, Church of St. Demetrius (photo: Blago Archives)

Инсшрументи ӣецијалне намене

На представи светог Пантелејмона у источном делу прозора јужне каленићке певнице (1418–1427) приказан је особен инструмент, могуће двојне намене (сл. 13).[44] На једном крају дуге танке дршке налази се кратка оштрица, која је могла имати медицинску примену, док је на другом крају сечиво кришкастог облика. За овај инструмент нису нађене директне аналогије у доступној литератури. Међу археолошким налазима морфолошки најсличнија каленићком инструменту јесте алатка нађена на рановизантијском локалитету Дијана (VI век – прва половина VII века), идентификована као оруђе за обраду коже – стругач (сл. 14).[45] Сличан предмет, краће дршке и знатно ширег сечива повијеног на крајевима, познат под називом хараксало, био је део прибора за писање, како се и слика у средњовековној уметности; служио је за извлачење линија на пергаменту пре почетка писања, тако да сечиво није било посебно оштро.[46] Питање намене каленићког инструмента остаје у овом тренутку отворено.

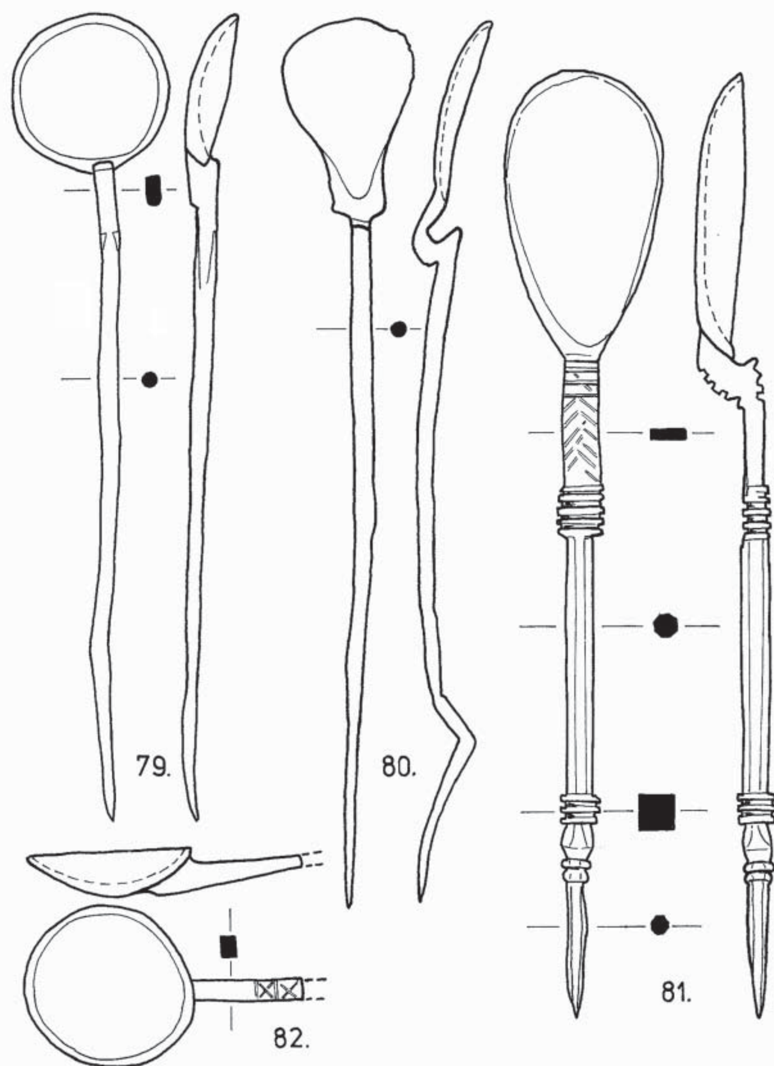
Кутије за чување медицинских инструмената и медикамената

За ношење и чување медицинских инструмената и лекова употребљаване су кутије разнородних облика и величина. Латински називи *loculus*, *loculi*, *loccelus*, *loculamentum* односе се како на саме кутије тако и на одељке у унутрашњости. Исти тип кутија служио

[44] За датовање v. n. 38.

[45] П. Шпехар, *Материјална култура из рановизантијских утврђења у Ђердапу*, Београд 2010, 112–113, т. XXXII, сл. 540.

[46] И. Ђорђевић, *Представе прибора за писање и опрему књиге у српском средњовековном сликарству*, in: *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 309, сл. 40, при чему је хараксало могло имати и форму точкића, cf. Поповић, *op. cit.*, 184, n. 30.



Сл. 11. Кашичице, I–IV век. Београд (према: С. Крунић)
Fig. 11. Spoons, first–fourth century. Belgrade (after: S. Krunić)



Сл. 12. Свети Кир и свети Јован, детаљ, пре 1343. Манастир Дечани, црква Христа Пантократора (фотографија: Blago Archives)
Fig. 12. St. Cyrus and St. John, detail, before 1343. Monastery of Dečani, Church of Christ Pantocrator (photo: Blago Archives)

је, осим у медицинске сврхе, и за смештај и ношење козметичког и тоалетног прибора, сликарског материјала, накита и ситних предмета. Израђиване су од дрвета или бронзе, односно у њиховој комбинацији, а сачуване су и оне од племенитог материјала, сребра или слоноваче.[47]

Разликује се неколико типова лекарских и фармацеутских кутија, при чему се мора нагласити да ликовне представе не пружају увек довољно података за сигурну идентификацију:

1) Четвртасте кутије

а) Четвртаста кутија с клизним поклопцем који се увлачио у жлебове и преградама у унутрашњости сматра се типичном лекарском кутијом, познатом у античким изворима под називом *loculis depromit eburnis*. Веће имају два нивоа, при чему су на горњем држани инструменти, а у доњем, са преградама, лекови (сл. 15), док су мале кутије истог типа служиле за ношење медикамената.[48] Сачувани римски примерци показују да су прављене и од слоноваче, но најчешће су биле бронзане. Сходно димензијама и облику, кутија коју носи један од близанаца, Кузман или Дамјан, уз ланцету, на фресци у западној конхи Петрове цркве код Новог Пазара (осамдесете године XIII века) могла би се, уз опрез, поистоветити са кутијом овог типа (сл. 16).[49]

б) Четвртаста кутија затварана поклопцем који је могао бити закачен шаркама или се слободно подизао, такође са касетама за лекове и медицинске супстанце, најчешће се назива *arca*, *arcula*.[50] Овакве кутије могле су имати и другачију намену, при чему се сликарске кутије истог облика зову *arcule loculatae*. Кутије овог типа сликају се од готово квадратних до веома издужених, често са подигнутим поклопцем, равним или полуобличастим, тако да се види унутрашњост. Ковчежић овог типа у средњовековној српској уметности најчешће је атрибут светог Пантелејмона, који у другој руци држи ланцету, или, знатно ређе, неки други инструмент. Лекови, односно медицин-

[47] Milne, *op. cit.*, 168–173; Künzl, *Medizinische Instrumente*, 28–29; С. Крунић, *Лекарске античке кутије типа loculamentum*, Зборник Народног музеја – серија: Археологија 17/1 (2001) 121–134; за представе у ликовној уметности v. David-Danel, *op. cit.*, 194–198; Skrobucha, *op. cit.*, 39.

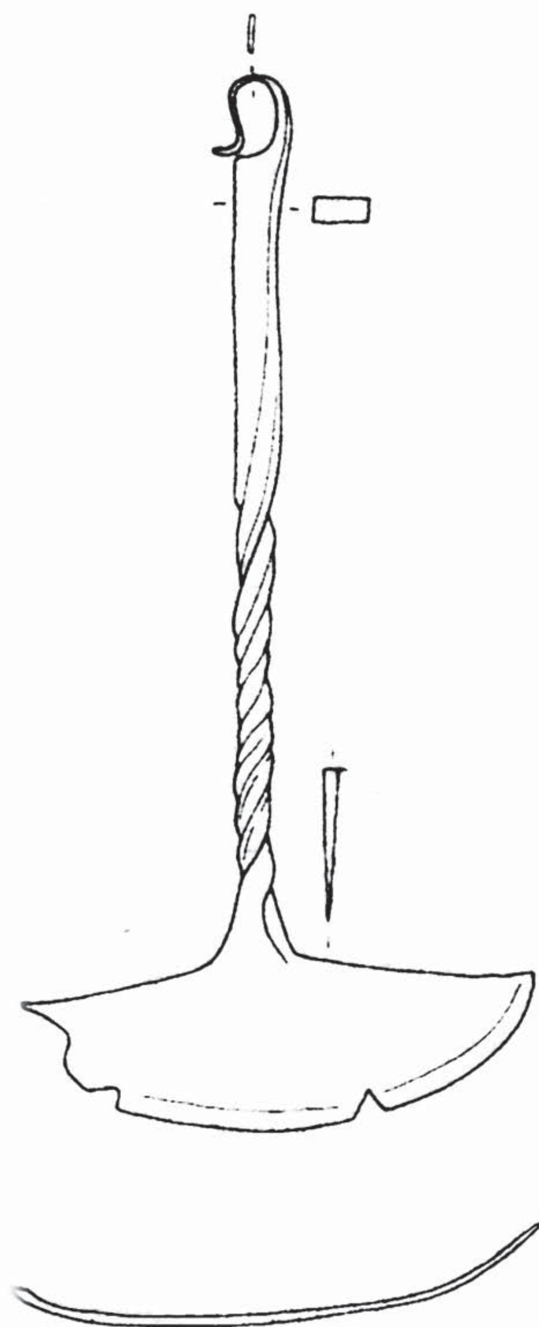
[48] За основне податке и примере v. Крунић, *Римски медицински и фармацеутски инструменти*, 23–24, т. XVII, сл. 106, т. XXIII, сл. 106; eadem, *Лекарске античке кутије типа loculamentum*, 121–134; такође, Janssens, *op. cit.*, cat. nos. 125–144.

[49] Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутин*, 291, наводи да је у питању свети Пантелејмон, уз кога се види фрагмент фигуре још једног лекара. По иконографским одликама, краткој равној коси и јасно назначеној бради, са доста сигурности се може претпоставити да је на сачуваној представи насликан један од браће, свети Кузман или Дамјан, док је фигура другог брата готово потпуно нестала.

[50] За основне податке и примере v. Ch. V. Daremberg, E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les monuments,* Paris 1873–1919, I/1, col. 362–364; III/2, col. 1295; Крунић, *Лекарске античке кутије типа loculamentum*, 122.



Сл. 13. Свети Пантелејмон, детаљ, 1418–1427. Манастир Каленић, црква Ваведења Богородичиног (према: Д. Симић-Лазар)
Fig. 13. St. Panteleimon, detail, 1418–1427. Monastery of Kalenić, Church of the Presentation of the Holy Virgin to the Temple (after: D. Simić-Lazar)



Сл. 14. Алатка за обраду коже (стругач за кожу), VI век – прва половина VII века. Дијана (према: П. Шпехар)
Fig. 14. Special tool for processing leather (scraper), sixth – first half of the seventh century. Diana (after: P. Špehar)

ски ингредијенти у унутрашњости кутије приказани су на хиландарској икони истог светитеља (почетак XIV века),[51] као и на фресци светог Пантелејмона на северном зиду северозападног траveја цркве Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији, у пару са сондом типа *auriscalpium* (1334/1335–1337) (сл. 6).[52] Знатно ређе касете су испуњене стакленим посудама за чување уља (*unguentaria*) и течних медикамената,[53] било да кутија има раван поклопац, као на сопоћанској представи светог Пантелејмона на јужном зиду капеле Светог Стефана (1272–1276) (сл. 17)[54] и у рукама истог светитеља насликаног у попрсју на западном зиду капеле краља Драгутина у Ђурђевим ступовима (1282–1285),[55] било поклопац у облику полуоблице, како је приказано на фресци тог светог врача на западном зиду сопоћанске јужне певнице (1272–1276).[56]

в) Четвртасте уске и дубоке кутије у којима су ношени инструменти, а можда и фармацеутски препарати у штапићастом облику, са покопцем на ужој страни. Такве кутије, фино резбарене, од којих је једна затворена пирамидалним поклопцем, а друга отворена, са

[51] V. n. 32.

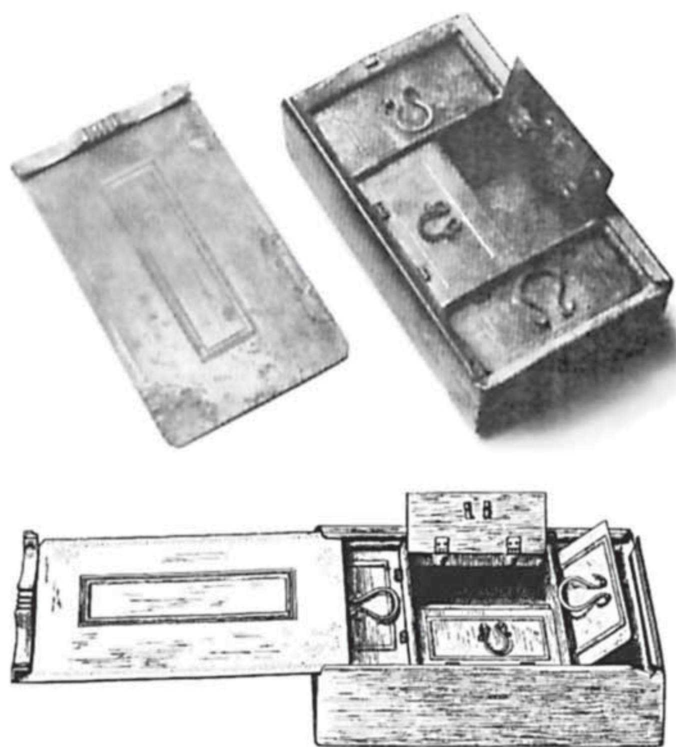
[52] V. n. 32. Сличну кутију носи свети Пантелејмон на представама у још неким споменицима: на јужном зиду припрате цркве у Старом Нагоричину (1315–1317/1318, v. n. 32; лична фототека); у Марковом манастиру, на источном зиду припрате цркве, изнад капитела северног стуба (1376/1377, за представу v. Б. Видоеска, *Марков манастир свети Димитрија. Цртежи на фрески*, Скопје 2012, 33, и лична фототека); на каленићким фрескама оваква кутија је атрибут светог лекара на представи у прозору северног зида западног травеја (1418–1427, за датовање и представу v. Симић-Лазар, *Каленић*, сл. 45, без идентификације светитеља, чија иконографија упућује да се ради о светом Кузману или Дамјану).

[53] Основну типологију стаклених посуда праћену квалитетним илустрацијама даје A. Antonaras, *Early Christian and Byzantine glass vessels: forms and uses*, in: *Byzanz – das Romerreich im Mittelalter,* T. 1, *Welt der Ideen, Welt der Dringe*, eds. F. Daim, J. Drauschke, Wien 2010, 402–403.

[54] За датовање v. n. 32; за представу v. Ђурић, *op. cit.*, црт. на стр. 134.

[55] За датовање v. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 293–294; лична фототека.

[56] За датовање v. n. 32; за представу v. Ђурић *op. cit.*, црт. на стр. 129.



Сл. 15. Лекарска кутија типа loculis depromit eburnis. Келн (према: M. Janssens)
Fig. 15. Doctor's box of the loculis depromit eburnis type. Cologne (after: M. Janssens)



Сл. 16. Свети Кузман (?), детаљ, крај XIII века. Црква Светог Петра и Павла у Расу
Fig. 16. St. Cosmas (?), detail, end of the thirteenth century. The Church of St. Peter at Ras

преградама у унутрашњости налик на кутије за ношење прибора за писање,[57] приказане су на фрескама северозападног травеја пећке цркве Богородице Одигитрије у рукама два истоимена светитеља, означена као свети Јермолај, једног у северозападном углу (1334/1335–1337) а другог у североисточном углу (пета деценија XIV века) овог одељка.[58] На представама светих Пантелејмона, Кузмана и Дамјана на јужном зиду наоса цркве Светог Николе Болничког у Охриду (1330–1340) отворена кутија открива и начин ношења ланцета (сл. 18).[59]

г) Четвртасте кутије су могле бити и издужене и релативно плитке, попут дрвених кутија у рукама светих Кузмана и Дамјана на северном зиду западног травеја пећке цркве Светог Димитрија (1322–1324) (сл. 19).[60] Можда су биле на преклапање, тако да су инструменти ношени на оба крила,[61] али једноставност представа, без детаља, не дозвољава поузданије одређење.[62]

2) Цилиндричне и полигоналне кутије

а) Узана и издужена цилиндрична кутија са поклопцем на навлачење, веома присутна у лекарској пракси, у писаним изворима наводи се као *theca vulneraria* или *specillotheca*. Служила је за ношење лекарских инструмената или, ако је мањих димензија, само за медикаменте (у облику пастила, прашка или штапића). Кутија овог облика могла је да има и козметичку намену. Како потврђује археолошки материјал, у кутијама су се налазиле спатуле, куке или комплет хируршких инструмената. Међу римским примерима најбројније су од бронзе, мада има и сребрних (сл. 20).[63] Ова кутија могла би се, уз ограду, препознати на представама светих Кузмана и Дамјана на јужном делу западног зида наоса у Жичи (прва деценија XIV века), док им је у другој руци ланцета (сл. 21).[64]

---

[57] Cf. Ђорђевић, *Представе прибора за писање и опрему књиге*, сл. 39.

[58] За датовање v. n. 32; за представе v. Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *op. cit.*, 160, 164, сл. 103. Представе светитеља, оба млада и без браде, у одећи лекара, не одговарају опису светог Јермолаја, свештеника и старца са шиљастом брадом, који даје Дионисије из Фурне, v. Медић, *op. cit.*, 413, како је већ и примећено у литератури, cf. Гавриловић, *op. cit.*, 286–287, 289, сл. 116 и 117.

[59] V. n. 32.

[60] V. n. 32.

[61] Међу најлепше сликане примере оваквих издужених кутија за држање и ношење основног лекарског прибора спадају представе светих Кузмана, Дамјана и Пантелејмона на јужном зиду наоса у цркви Светог Ђорђа у Курбинову (1191, Hadermann-Misguish, *op. cit.*, 240–245, fig. 125–126).

[62] За танке издужене предмете, четвртастог или кружног пресека, изнета је претпоставка да представљају палицу коју су стезали у руци пацијенти приликом пуштања крви (David-Danel, *op. cit.*, 192–193, fig. 4, cf. Hadermann-Misguish, *op. cit.*, 242–243). Осим ретких описа у изворима, илустрације које сведоче о таквој пракси малобројне су и везане за западну уметност (нпр. минијатура у рукопису из XV века у минхенској Државној библиотеци са ознаком *cqm 28*, f. 32v (http://dc.lib.unc.edu/cdm/singleitem/collection/ mackinney/id/4011/rec/18). Прикази једноставних издужених четвртастих предмета какви се срећу у српској уметности пре су поједностављене представе лекарских кутија него ове палице, иако се ни таква претпоставка не може у потпуности искључити.

[63] Janssens, *op. cit.*, cat. nos. 206–252; С. Крунић, *Theca vulneraria – медицинска или козметичка кутија*, Зборник Народног музеја – серија: Археологија 18/1 (2005) 459–480.

[64] V. n. 32.



Сл. 17. Свети Пантелејмон, детаљ, 1272–1276. Манастир Сопоћани, црква Свете Тројице, капела Светог Стефана (фотографија: Blago Archives)
Fig. 17. St. Panteleimon, detail, 1272–1276. The Monastery of Sopoćani, Church of the Holy Trinity, chapel of St. Stephen (photo: Blago Archives)



Fig. 18. Свети Кузман и Дамјан, детаљ, 1330–1340. Охрид, црква Светог Николе Болничког
Fig. 18. Sts. Cosmas and Damian, detail, 1330–1340. Ohrid, Church of St. Nicholas Bolnički

б) Цилиндричне и полигоналне фармацеутске кутије са поклопцима разноврсних облика. Цилиндричне кутије, које су могле бити и са преградама у унутрашњости, имају различите називе на латинском језику, као што су *scrinum*, *capsa*/*capsula* или *cista* (сл. 22).[65] Затворена плитка кутија са сферним поклопцем насликана је у рукама светог Пантелејмона, и то у Грачаници (око 1320),[66] на јужној половини западног зида (сл. 23) и на јужном зиду цркве Светог Никите код Скопља (после 1321).[67] Исти тип кутије, али са



Сл. 19. Свети Кузман и Дамјан, детаљ, 1322–1324. Пећка патријаршија, црква Светог Димитрија (фотографија: Blago Archives)
Fig. 19. Sts. Cosmas and Damian, detail, 1322–1324. Patriarchate of Peć, Church of the St. Demetrius (photo: Blago Archives)

пирамидалним поклопцем, у којој су ношене стаклене флашице са уљима, како сведочи минијатура у медицинском кодексу из Националне библиотеке у Паризу (*Paris. gr. 2243*, fol. 10v) (сл. 1), препознаје се на дечанској представи светог Јована, на јужној страни крајњег северозападног ступца у северном делу цркве (пре 1343) (сл. 12).[68] На поменутој минијатури, на полицама са лековима иза фармацеута, виде се и мање пиксиде, вероватно за масти и медикаменте,[69] које одговарају кутијама дечанских светитеља Пантелејмона, на северној страни крајњег северозападног ступца, и Кузмана и Дамјана азијских, на западном пиластру северног зида северног параклиса (пре 1343).[70] Свети лекари у другој руци, ако имају лекарски инструмент, носе сонду, пинцету или кашичицу.

3) Футрола или етуи

За ношење медицинских инструмената служила је и футрола или етуи (*étui*), издуженог облика и затворена преклопом у облику троугла са копчом, понекад додатно стегнута врпцом. С обзиром на начин затварања, може се претпоставити да су футроле израђиване од мекшег материјала, вероватно од коже, па су отуда налази ретки.[71] Овај део медицинске опреме најчешће је сликан на представама светих лекара у српској средњовековној уметности. Јасно се види у рукама неколико светих врача у југозападном травеју у цркви Ваведења, сада цркви Светог Спаса у Кучевишту (пре 1331), и то: светих Кузмана и Дамја-

[65] A. Rich, *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, Paris 1861, 110, 159–160, 569; Daremberg, Saglio, *Dictionnaire*, II/2, col. 911–912, fig. 1176–1177; IV/2, col. 1124.

[66] V. n. 32.

[67] За датовање v. М. Марковић, *Уметничка делатност Михала и Евтихија. Садашња знања, спорна питања и правци будућих истраживања*, Зборник Народног музеја – серија: Историја уметности 17/2 (2004) 104–106; за представу v. G. Millet, A. Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)* III, Paris 1962, pl. 48, fig. 4, и лична фототека.

[68] За минијатуру v. n. 25; за датовање дечанских фресака v. n. 40.

[69] Cf. David-Danel, *op. cit.*, 195–196; Skrobucha, *op. cit.*, 36.

[70] За датовање v. n. 40; за представе v. Петковић, Бошковић, *op. cit.*, pl. CLX и pl. CXLII.

[71] David-Danel, *op. cit.*, 198; Z. Gregl, *Rimski medicinski instrumenti iz Hrvatske* I, Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu 15 (1982) 177.



Сл. 20. Лекарска кутија типа theca vulneraria са сондама (друга лево сонда типа auriscalpium, остале сонде типа cyathiscomela), друга половина I века. Сремска Рача (према: П. Милошевић)

Fig. 20. Doctor's box of the theca vulneraria type with probes (second from the left probe of the auriscalpium type, other probes of the cyathiscomela type), second half of the first century. Sremska Rača (after: P. Milošević)



Сл. 21. Свети Кузман, детаљ, прва деценија XIV века. Манастир Жича, црква Вазнесења Христовог

Fig. 21. St. Cosmas, detail, first decade of the fourteenth century. Monastery of Žiča, Church of the Ascension

на арапских у источном луку, светог Кузмана римског на западном зиду и светог Јована на јужном зиду (сл. 24),[72] а у поједностављеној варијанти насликана је на фресци са ликом светог Кузмана у Марковом манастиру (1376/1377) (сл. 10).[73] Један од најлепших примера, богато украшен, сачуван је на представи светог Дамјана у Леснову (1342–1343) (сл. 4).[74] Уз футролу, слика се ланцета, а тек по изузетку и други инструменти.

Стаклене посуде

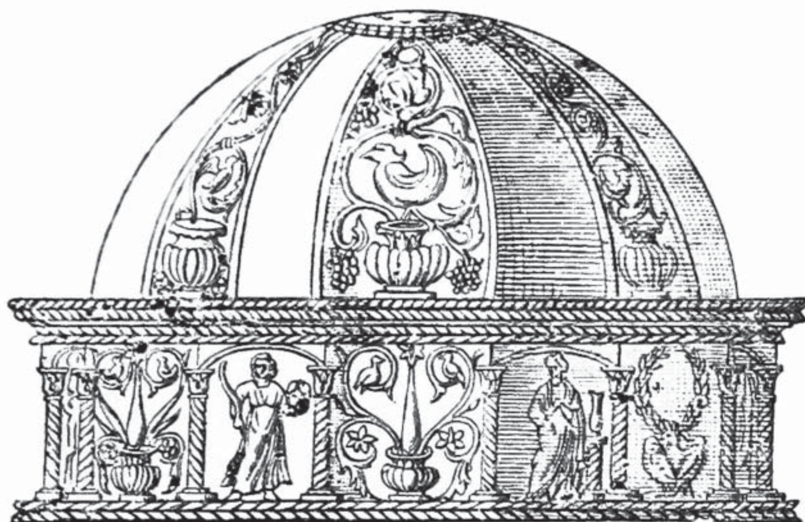
У медицинске сврхе коришћене су мање посуде од стакла различитих облика – фиоле (сл. 25).[75] Стаклена посуда бокастог или овалног реципијен-

[72] За датовање и представу v. И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 132; лична фототека.

[73] V. n. 41.

[74] V. n. 32. Футрола или етуи може се препознати и на другим представама светих врача: на фресци светог Кузмана на јужној страни западног зида милешевске цркве (1228–1234, v. n. 32); на сопоћанским фрескама светих Кузмана и Дамјана на западном зиду јужне певнице и у медаљонима испод прозора јужне и северне певнице, као и на допојасној представи светог Дамјана под прозором на западном зиду капеле Светог Симеона Немање (1272–1276, за датовање v. n. 32; за представе v. Ђурић, *op. cit.*, црт. на стр. 128–129); на јужном делу западног зида жичког наоса на представама светог Кузмана и Дамјана (прва деценија XIV века, v. n. 32); на северном зиду Драгутинове капеле у Ђурђевим ступовима на представи светог Дамјана(1282–1285, v. n. 55); на представама близанаца лекара на јужном зиду цркве Светог Никите код Скопља (после 1321, v. n. 67). Такође, футрола је приказана и у цркви пећких Светих апостола у рукама светих Кузмана и Дамјана насликаних на деловима зидова између иконостаса и јужне односно северне певнице (1324–1337, v. n. 32); потом у цркви Богородице Одигитрије у истом комплексу, на северном зиду северозападног травеја на фрескама истих лекара (1334/1335–1337, v. n. 32); на фрескама истих лекара близанаца на источној страни северног зида наоса цркве у Матеичу (1348–1352; за датовање и представу v. Е. Димитрова, *Манастир Матејче*, Скопје 2002, 192–193, сл. 70); на северној страни југозападног пиластра и јужној страни северозападног пиластра на представама светих Кузмана и Дамјана у Белој цркви каранској [1332–1337, за датовање v. Д. Војводић, *О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке*, Зограф 31 (2006–2007) 135–151; за представе v. Skrobucha, *op. cit.*, сл. на стр. 30]; на фрескама истих светитеља у крајњем западном травеју цркве у Псачи, на источним странама јужног односно северног пиластра на западном зиду (1358–1360; v. n. 32). Списак није коначан.

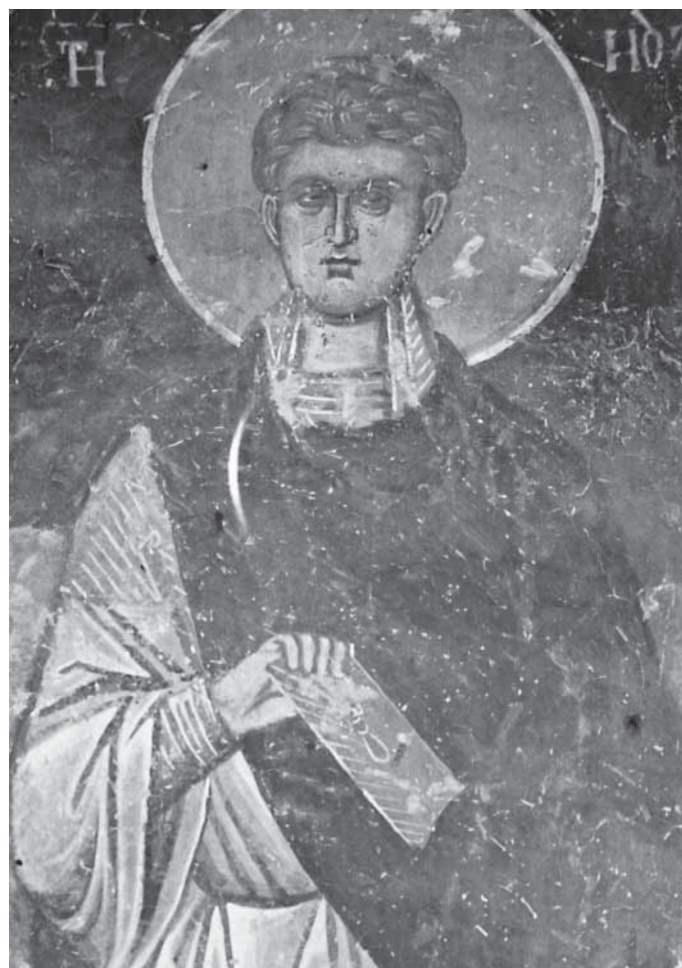
[75] За налазе стаклених посуда и унгвентаријума уз медицинску опрему v. Janssens, *op. cit.*, cat. nos. 133, 250; за представе у ликовној уметности v. David-Danel, *op. cit.*, 194–195; Skrobucha, *op. cit.*, 39–40; M. Parani, *Representations of Glass Objects as a Source on Byzantine Glass: How Useful Are They?*, DOP 59 (2005) 160–162; cf. и Antonaras, *op. cit.*, 405–406, 418–420; D. Ignatiadu, A. Antonaras,



Сл. 22. Кутија типа capsa, capsula (Ковчежић с музама), IV век. Британски музеј (према: Ch. V. Daremberg, E. Saglio)
Fig. 22. Box of the capsa, capsula type (the Muse Casket), fourth century. British Museum (after: Ch. V. Daremberg, E. Saglio)



Сл. 23. Свети Пантелејмон, детаљ, око 1320. Манастир Грачаница, црква Успења Богородичиног (фотографија: Blago Archives)
Fig. 23. St. Panteleimon, detail, ca. 1320. Monastery of Gračanica, Church of the Dormition of the Holy Virgin (photo: Blago Archives)



Сл. 24. Св. Јован, детаљ, пре 1331. Кучевиште, црква Ваведења Богородичиног
Fig. 24. St. John, detail, before 1331. Kučevište, Church of the Presentation of the Holy Virgin to the Temple

та атрибут је лекарке св. Анастасије Фармаколитрије, како је и насликана на јужној страни лучног отвора у зиду испред ђаконикона пећке цркве Богородице Одигитрије (1334/1335–1337) (сл. 26).[76] Међу светим врачима на сачуваним примерима у српској уметности стаклену посуду држи искључиво свети Кир, и то на фрескама на западном зиду наоса у Милешеви (1228–1234)[77] и на луку који повезује северозападни стубац са западним зидом грачаничке цркве (око 1320),[78] док је бочица у руци истог светитеља на северном зиду Драгутинове капеле у Ђурђевим ступовима (1282–1285) овалног облика.[79] Дечански уметник насликао је и течни садржај у стакленој боци издуженог врата коју, уз кашичицу, носи свети Кир, представљен на јужној страни крајњег северозападног ступца северног параклиса (пре 1343) (сл. 12).[80] Посуде од стакла морфолошки блиске поменутима представљене су и на полицама у лекарској ординацији на минијатури у наведеном медицинском рукопису из Националне библиотеке у Паризу (*Paris. gr. 2243*, fol. 10v) (сл. 1).[81]

Rečnik antičkog i srednjovekovnog staklarstva. Terminologija, tehnologija, tipologija, Kraljevo 2011, 119.

[76] За датовање v. n. 32; за представу v. Гавриловић, *op. cit.*, 186–187. За остале примере v. Војводић, *Култ и иконографија Свете Анастасије Фармаколитрије*, 36, n. 61, који такође наводи да стаклена посуда одговара типу фиоле, cf. В. Јовановић, *Стаклена фиола са Табачине на Пазаришту*, Гласник – Српско археолошко друштво 5 (1989) 100–107; cf. Parani, *Representations of Glass Objects*, 162; Ignatiadu, Antonaras, *op. cit.*, 119.

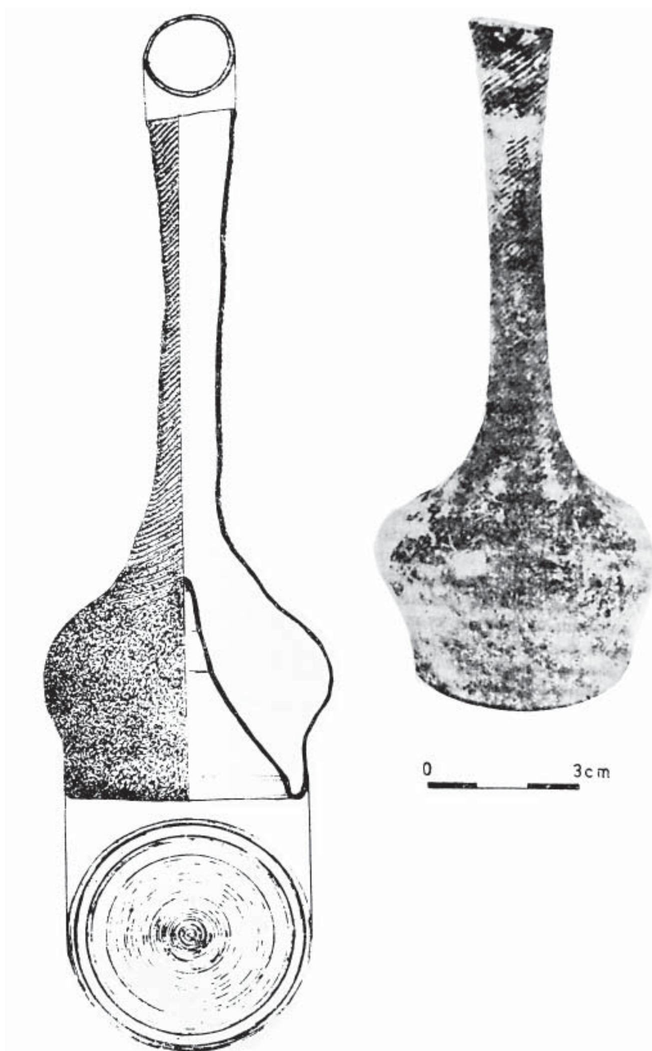
[77] V. n. 32; за идентификацију овог светитеља као светог Кира v. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, 84, n. 535.

[78] V. n. 32; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 333; лична фототека, док је на цртежу који је објавио Живковић, *op. cit.*, s. p, светитељ приказан без атрибута.

[79] За датовање v. n. 55; лична фототека. Да је стаклена посуда атрибут светог Кира и у византијској уметности, v. Parani, *Representations of Glass Objects*, 162.

[80] За датовање v. n. 40.

[81] За минијатуру v. n. 25. Медицинску бочицу за урин (*urinal*/*matula*), насликану у рукама лекара на овој минијатури, иначе радо приказиван лекарски атрибут у западној уметности (David-Danel, *op. cit.*, 199–201, cf. Skrobucha, *op. cit.*, 39), није могуће са сигурношћу идентификовати у српском средњовековном сликарству, тим пре што су око њеног изгледа мишљења у науци подељена, v. Parani, *Representations of Glass Objects,* 162; cf. и Antonaras, *op. cit.*, 398, 405–406, 418–419; Ignatiadu, Antonaras, *op. cit.*, 60.



Сл. 25. Фиола, XV век. Табачина код Новог Пазара (према: В. Јовановић)
Fig. 25. Phial, fifteenth century. Tabačina near Novi Pazar (after: V. Jovanović)



Сл. 26. Света Анастасија Фармаколитирја, 1334/1335–1337. Пећка патријаршија, црква Богородице Одигитрије (фотографија: Blago Archives)
Fig. 26. St. Anastasia Pharmacolytria, 1334/1335–1337. Patriarchate of Peć, Church of the Virgin Hodegetria (photo: Blago Archives)

Иако списак примера није исцрпљен, радом је обухваћен већи део представа сачуваних у српском сликарству средњег века, уз неминовна ограничења која намеће степен очуваности одређених дела. При томе, на могућност одређивања типологије приказаних инструмената и опреме знатно утиче склоност уметника ка детаљима и реалистичном представљању предмета из свакодневног живота.

Поређењем са материјалним остацима, пре свега римским, захваљујући прихваћеном ставу да је средњовековна медицина наследила античке методе и праксу, може се закључити да је типологија лекарских инструмената представљаних у српској уметности веома ограничена. Највише приказиван инструмент јесте ланцета или флеботом, следе спатуле и пинцете, док су кашичице ретко сликане. За један инструмент специјалне намене, можда двојни, нису нађене аналогије. Када се ради о кутијама за ношење инструмената и лекова, видљива је велика разноликост у облицима. У ову сврху употребљаване су четвртасте, цилиндричне и полигоналне кутије. Четвртасте кутије су могле бити касетиране, са поклопцем који се увлачи у жлебове или се подиже, потом коцкасте и издужених облика различитих дубина, са преградама или без њих. Цилиндричне кутије су биле издужене и узане, са поклопцем на навлачење, или кружне и полигоналне, затваране на више начина. Коришћена је и футрола/етуи, која се уједно и најчешће представља у српској уметности. Уља и лековите течности чувани су у медицинским боцама бокастог или овалног реципијента, познатим као фиоле, док су бочице или унгвентаријуми ношени у већим кутијама. На представама светих врача запажа се одређена усаглашеност у избору медицинске опреме – ланцета се слика са футролом или лекарском кутијом, док се сонда и пинцета представљају уз фармацеутски ковчежић, иако ово није увек правило. Највећу уједначеност у иконографији показују представе браће светих Кузмана и Дамјана, најчешће сликаних са ланцетама и футролама односно лекарским кутијама, док је начин приказивања светог Пантелејмона разноврснији: иако се слика са ланцетом и кутијом за инструменте или лекове, често носи сонду или пинцету са фармацеутском кутијом. Такође, свети Кир и света Анастасија Фармаколитрија по правилу држе стаклене бочице. Значај представа медицинских мотива јесте у њиховој документарној вредности и непосредном сведочанству о начину живота и његовим различитим аспектима у одређеном времену, у овом случају у средњовековној Србији.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

700. ї одина медицине у Срба, ed. Л. Станојевић, Београд 1971 (*700. godina medicine u Srba,* ed. L. Stanojević, Beograd 1971).

800 ї одина срїске медицине: I. *Сӣуденички зборник,* ed. Б. Димитријевић, Београд 2011 (*800 godina srpske medicine* I. Studenički zbornik, ed. B. Dimitrijević, Beograd 2011); II, ed. Б. Димитријевић, Београд 2011 (II, ed. B. Dimitrijević, Beograd 2011); III, ed. Б. Димитријевић, Београд 2012 (III, ed. Б. Димитријевић, Београд 2011); IV, eds. Б. Димитријевић, З. Вацић, Београд 2013 (IV, eds. B. Dimitrijević, Z. Vacić, Beograd 2013); V, eds. Б. Димитријевић, З. Вацић, Београд 2014 (V, eds. B. Dimitrijević, Z. Vacić, Beograd 2013).

Antonaras, A., *Early Christian and Byzantine glass vessels: forms and uses*, in: *Byzanz – das Romerreich im Mittelalter,* T. 1, *Welt der Ideen, Welt der Dringe*, eds. F. Daim, J. Drauschke, Wien 2010, 383–428.

Бабић, Г., *Краљева црква у Сӣуденици,* Београд 1987 (Babić, G., *Kraljeva crkva u Studenici,* Beograd 1987).

Belting, H., *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art,* Chicago–London 1994, 241.

Bliquez, L. J., *Two Lists of Greek Surgical Instruments and the State of Surgery in Byzantine Times*, DOP 38 (1984) 187–204.

Budde, L., *St. Pantaleon von Aphrodisias in Kilikien*, Recklinghausen 1987.

Бунарџић, М., *Свеӣи Георїије у Дабру – археолошка исӣраживања*, ed. С. Дерикоњић, Прибој 2002, 31–58 (Bunardžić, M., *Sveti Georgije u Dabru – arheološka istraživanja*, ed. S. Derikonjić, Priboj 2002, 31–58).

Byzantium: Faith and Power (1261–1557), ed. H. C. Evans, New York 2004.

Damianos of Sinai, *The Medical Saints of the Orthodox church in Byzantine Art,* in: *Material culture and well-being in Byzantium (400–1453)*, Veröffentlichungen zur Byzanzforschung XI, ed. M. Grünbart et al., Wien 2007, 41–50.

Daremberg, Ch. V., Saglio, E., *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les monuments,* Paris 1873–1919.

David-Danel, M.-L., *Iconographie des Saints médecins Côme et Damien*, Lille 1958.

Димитрова, Е., *Манасӣир Маӣејче,* Скопје 2002 (Dimitrova, E., *Manastir Matejče,* Skopje 2002).

Дмитриевский, А. А., *Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока*, т. II. *Ευχολογια*, Киев 1901. (Dmitrijevskiĭ A. A., *Opisanie liturgicheskikh rukopiseĭ, khraniashchikhsi͡a v bibliotekakh pravoslavnogo Vostoka*, t. II, *Euchologia*, Kiev 1901).

DOP 38 (1984) = *Symposium on Byzantine Medicine*, Dumbarton Oaks

Ђорђевић, И. М., *Предсӣаве ӣрибора за ӣисање и оӣрему књиїе у срїском средњовековном сликарсӣву*, in: *Сӣудије срїске средњовековне умеӣносӣи*, Београд 2008, 305–319 (= eadem *Зборник Владимира Мошина*, Београд 1977, 87–112) [Djordjević, I. M., *Predstave pribora za pisanje i opremu knjige u srpskom srednjovekovnom slikarstvu*, in: *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008, 305–319 (= eadem, *Zbornik Vladimira Mošina*, Beograd 1977, 87–112)].

Ђорђевић, И. М., *Зидно сликарсӣво срїске власӣеле у доба Немањића*, Београд 1994 (Djordjević, I. M., *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1994).

Ђурић, В. Ј., *Соӣоћани,* Београд 1963 (Djurić, V. J., *Sopoćani,* Beograd 1963).

Ђурић, В. Ј., Ћирковић, С., Кораћ, В., *Пећка ӣаӣријаршија,* Београд–Приштина 1990 (Djurić, V. J., Ćirković, S., Korać, V., *Pećka patrijaršija,* Beograd–Priština 1990).

Физиолої. Средњовековни медицински сӣиси (избор), eds. М. Лазић, Л. Котарчић, Београд 1989 (*Fisiolog. Srednjovekovni medicinski spisi (izbor),* eds. M. Lazić, L. Kotarčić, Beograd 1989).

Габелић, С., *Манасӣир Лесново – исӣорија и сликарсӣво,* Београд 1998 (Gabelić, S., *Manastir Lesnovo – istorija i slikarstvo,* Beograd 1998).

Гавриловић, А., *Предсӣаве леӣре и водене болесӣи на срїским фрескама у доба Сӣефана Душана (1331–1355)*, Лесковачки зборник 48 (2008) 261–276 [Gavrilović, A., *Predstave lepre i vodene bolesti na srpskim freskama u doba Stefana Dušana (1331–1355)*, Leskovački zbornik 48 (2008) 261–276].

Гавриловић, А., *Зидно сликарсӣво цркве Боїородице Одиїиӣрије у Пећи*, Београд 2012, (непубликована докторска дисертација) [Gavrilović, A., *Zidno slikarstvo crkve Bogorodice Odigitrije u Peći*, Beograd 2012, (unpublished doctoral dissertation)].

Geroulanos, S., *Surgery in Byzantium*, in: *Material culture and well-being in Byzantium (400–1453),* eds. M. Grünbart et al., Wien 2007, 129–134.

Gregl, Z., *Rimski medicinski instrumenti iz Hrvatske* I, Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu 15 (1982) 175–193.

Грозданов, Ц., *Охридско зидно сликарсӣво XIV века,* Београд 1980 (Grozdanov, C., *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka,* Beograd 1980).

Grünbart, M., *Bibliography on Byzantine Material Culture and Daily Life*, Byzantinoslavica 67/1–2 (2009) 13–16.

Hadermann-Misguish, L., *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle,* Brussels 1975.

Ignatiadu, D., Antonaras, A., *Rečnik antičkog i stednjovekovnog staklarstva. Terminologija, tehnologija, tipologija*, Kraljevo 2011.

Janssens, M., *Wie was de Romeinse arts? Een interpretatie vanuit de iconografische en archeologische bronnen, geconfronteerd met de traditionele interpretatievanuit de literaire en epigrafische bronnen*, Leuven 2004 (unpublished master thesis).

Јовановић, В., *Сӣаклена фиола са Табачине на Пазаришӣу*, Гласник – Српско археолошко друштво 5 (1989) 100–107 [Jovanović, V., *Staklena fiola sa Tabačine na Pazarištu*, Glasnik – Srpsko arheološko društvo 5 (1989) 100–107].

Kazhdan, A., *The Image of Medical Doctor in Byzantine Literature of the Tenth to Twelfth Centuries*, DOP 38 (1984) 43–51.

Катић, Р., *Медицина код Срба у средњем веку*, Београд 1958 (Katić, R., *Medicina kod Srba u srednjem veku*, Beograd 1958).

Катић, Р., *Порекло срїске средњовековне медицине*, Београд 1981 (Katić, R., *Poreklo srpske srednjovekovne medicine*, Beograd 1981).

Катић, Р., *Терминолошки речник срїске средњовековне медицине*, Београд 1987 (Katić R., *Terminološki rečnik srpske srednjovekovne medicine*, Beograd 1987).

Катић, Р., *Срїска средњовековна медицина*, Горњи Милановац 1990 (Katić R., *Srpska srednjovekovna medicina*, Gornji Milanovac 1990).

Knipp, D., *The Chapel of Physicians at Santa Maria Antiqua,* DOP 56 (2002) 1–23.

Κουκιαρις, Σ., *Εικόνα του αγίου Παντελεήμονος με σκηνές του βίου του στη μονή Σινά*, Δελτίον ΧΑΕ 27 (2006) 233–244 [Koukiaris, S., *Eikona tou agiou Panteleēmonos me skēnes tou viou tou stē monē Sina*, Deltion HAE 27 (2006) 233–244].

Красносельцев, Н. Ф., *Материалы для истории чинопоследования литургии св. Иоанна Златоустого,* Казань 1889 (Krasnoselʹt͡sev, N. F., *Materialy dli͡a istorii chinoposledovanii͡a liturgii sv. Ioanna Zlatoustogo*, Kazan' 1889).

Крунић, С., *Римски медицински и фармацеуӣски инсӣрументи из Синїидунума и околине,* Београд 1992 (Krunić, S., *Rimski medicinski i farmaceutski instrumenti iz Singidunuma i okoline,* Beograd 1992).

Крунић, С., *Лекарске анӣичке куӣије ӣиӣа loculamentum*, Зборник Народног музеја – серија: Археологија, 17/1 (2001) 121–134 [Krunić, S., *Lekarske antičke kutije tipa loculamentum*, Zbornik Narodnog muzeja – serija: Arheologija 17/1 (2001) 121–134].

Крунић, С., *Theca vulneraria – медицинска или козмеӣичка куӣија*, Зборник Народног музеја – серија: Археологија 18/1 (2005) 459–480 [Krunić, S., *Theca vulneraria – medicinska ili kozmetička kutija*, Zbornik Narodnog muzeja – serija: Arheologija 18/1 (2005) 459–480].

Künzl, E., *Medizinische Instrumente aus Sepulkralfunden der römischen Kaiserzeit,* Kunst und Altertum am Rhein 115 (1983) 1–131.

Künzl, E., *Medizin in der Antike. Aus einer Welt ohne Narkose und Aspirin*, Stuttgart 2002.

Lazarus, C., *L'illustration des disciplines médicales dans l'Antiquité: hypothèses, enjeux, nouvelles interpretations,* in: *La Collezione di testi*

chirurgici di Niceta (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 74.7). Tradizione medica classica a Bisanzio, ed. M. Bernabò, Roma 2010, 99–109.

MacKinney, L., *Medical Illustrationsin Medieval Manuscripts*, London 1965.

Magulias, H. J., *The Image of the Saints as Sources of Data for the History of Byzantine Medicine in the Sixth and Seventh Centuries*, BZ 57 (1964) 127–150.

Марковић, М., *Уметничка делатност Михајла и Евтихија. Садашња знања, спорна питања и правци будућих истраживања*, Зборник Народног музеја – серија: Историја уметности 17/2 (2004) 95–117 [Marković, M., *Umetnička delatnost Mihajla i Evtihija. Sadašnja znanja, sporna pitanja i pravci budućih istraživanja*, Zbornik Narodnog muzeja – serija: Istorija umetnosti 17/2 (2004) 95–117].

Медић, М., *Стари сликарски приручници (Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне)* III, Београд 2005 [Medić, M., *Stari slikarski priručnici (Erminija o slikarskim veštinama Dionisija iz Furne)* III, Beograd 2005].

Miller, T. S. *The Birth of the Hospital in the Byzantine Empire*, Baltimore–London 1997[2].

Millet, G., Frolow, A., *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)* III, Paris 1962.

Millet, G., Velmans, T., *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)* IV, Paris 1969.

Milne, J. S., *Surgical Instruments in Greek and Roman Times*, Oxford 1907.

Милосављевић, Д., *Феномен византијске болнице Св. Георгија у Дабру (Мажићима код Прибоја)*, in: *Ниш и Византија, Зборник радова* II, ed. М. Ракоција, Ниш 2004, 79–95 [Milosavljević, D., *Fenomen vizantijske bolnice Sv. Georgija u Dabru (Mažićima kod Priboja)*, in: *Niš i Vizantija, Zbornik radova* II, ed. M. Rakocija, Niš 2004, 79–95].

Милошевић, П., *Римски налаз у Сави код Сремске Раче*, Старинар XXXI (1981) 35–42 [Milošević, P., *Rimski nalaz u Savi kod Sremske Rače*, Starinar XXXI (1981) 35–42].

Муретов, С. Д., *Последование проскомидии, великого входа и причащения в славяно-русских Служебниках XII–XIV вв.*, Москва 1897 (Muretov, S. D., *Posledovanie proskomidii, velikogo vkhoda i prichashcheniia v slaviano-russkikh Sluzhebnikakh XII–XIV vv.*, Moskva 1897).

Muthesius, A., *Introduction. Studies of Material Culture – Some General Cosiderations*, in: *Material culture and well-being in Byzantium (400–1453),* ed. M. Grünbart et al., Wien 2007, 21–38.

Nordhagen, P. J., *The Frescoes of John VII (A.D. 705–707) in S. Maria Antiqua in Rome*, Roma 1968.

Павловић, Б., *Манастирске болнице у средњовековној Србији*, Црквене студије 1 (2004) 381–388 [Pavlović, B., *Manastirske bolnice u srednjovekovnoj Srbiji*, Crkvene studije 1 (2004) 381–388].

Parani, M., *Reconstructing the reality of images: Byzantine material culture and religious iconography, 11th–15th centuries*, Leiden 2003.

Parani, M., *Representations of Glass Objects as a Source on Byzantine Glass: How Useful Are They?*, DOP 59 (2005) 147–171.

Parani, M., *Byzantine Material Culture and Religous Iconography*, in: *Material culture and well-being in Byzantium (400–1453),* ed. M. Grünbart et al., Wien 2007, 181–192.

Petković, V., *La peinture serbe du moyen âge* I, Beograd 1930; II, Beograd 1934.

Петковић, В. Р., Бошковић, Ђ., *Дечани* II, Београд 1941 (Petković, V. R., Bošković, Dj., *Dečani* II, Beograd 1941).

Петковић, С., *Иконе манастира Хиландара,* Манастир Хиландар 1997 (Petković, S., *Ikone manastira Hilandara*, Manastir Hilandar 1997).

Поповић, М., *Проблеми проучавања средњовековног наслеђа у Полимљу*, Старинар 55 (2005) 181–195 [Popović, M., *Problemi proučavanja srednjovekovnog nasleđa u Polimlju*, Starinar 55 (2005) 181–195].

Приватни живот у српским земљама средњег века, eds. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд 2004 (*Privatni život u srpskim zemljama srednjeg veka*, eds. S. Marjanović-Dušanić, D. Popović, Beograd 2004).

Радић, Р., *Болести и лечење*, in: *Приватни живот у српским земљама средњег века*, eds. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд 2004, 394–418 (Radić, R., *Bolesti i lečenje*, in: *Privatni život u srpskim zemljama srednjeg veka*, eds. S. Marjanović-Dušanić, D. Popović, Beograd 2004, 394–418).

Радојчић, С., *Чудесна оздрављења и свети лекари у старом српском сликарству*, in: *700. година медицине у Срба,* ed. Л. Станојевић, Београд 1971, 77–93 (Radojčić, S., *Čudesna ozdravljenja i sveti lekari u starom srpskom slikarstvu*, in: *700. godina medicine u Srba,* ed. L. Stanojević, Beograd 1971, 77–93).

Радојчић, С., *Милешева,* Београд 1971 (Radojčić, S., *Mileševa,* Beograd 1971).

Радујко, М., *„Престо светог Симеона"*, Зограф 28 (2004–2005) 55–88 [Radujko, M., *„Presto svetog Simeona"*, Zograf 28 (2004–2005) 55–88].

Радујко, М., *Копорин*, Београд 2006 (Radujko, M., *Koporin*, Beograd 2006).

Расолколска-Николовска, З., *О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка*, Зограф 24 (1995) 39–51 [Rasolkolska-Nikolovska, Z., *O istorijskim portretima u Psači i vremenu njihovog nastanka*, Zograf 24 (1995) 39–51].

Рељин, И., *Средњовековна медицина у Србији*, in: *800 година српске медицине,* I. Студенички зборник, ed. Б. Димитријевић, Београд 2011, 13–24 [Reljin, I., *Srednjovekovna medicina u Srbiji*, in: *800 godina srpske medicine,* I. Studenički zbornik, ed. B. Dimitrijević, Beograd 2011, 13 –24].

Rich, A., *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, Paris 1861.

Симић-Лазар, Д., *Каленић. Сликарство. Историја,* Београд 2011 (Simić-Lazar, D., *Kalenić. Slikarstvo. Istorija,* Beograd 2011).

Skrobucha, H., *Kosmas und Damian,* Recklinghausen 1965.

Суботић, Г., *Прилог хронологији дечанског зидног сликартва*, ЗРВИ 20 (1981) 111–136 [Subotić, G., *Prilog hronologiji dečanskog zidnog slikartva*, ZRVI 20 (1981) 111–136].

Суботић Г., Максимовић Љ., *Свети Сава и подизање Милешеве*, in: *Византијски свет на Балкану* I, Београд 2012, 97–109 [Subotić G., Maksimović Lj., *Sveti Sava i podizanje Mileševe*, in: *Vizantijski svet na Balkanu* I, Beograd 2012, 97–109].

Шпехар, П., *Материјална култура из рановизантијских утврђења у Ђердапу*, Београд 2010 (Špehar, P., *Materijalna kultura iz ranovizantijskih utvrdjenja u Djerdapu*, Beograd 2010).

Тодић, Б., *Манастир Ресава*, Београд 1995 (Todić B., *Manastir Resava*, Beograd 1995).

Тодић, Б., *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998 (Todić, B., *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Beograd 1998).

Тодић, Б., *Натпис уз Јована Оливера у наосу Леснова. Прилог хронологији лесновских фресака*, ЗРВИ 38 (1999–2000) 373–383 [Todić, B., *Natpis uz Jovana Olivera u naosu Lesnova. Prilog hronologiji lesnovskih fresaka*, ZRVI 38 (1999–2000) 373–383].

Тодић, Б., *Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Београд–Крушевац 2002, 361–379 [Todić, B., *Apostol Andreja i srpski arhiepiskopi na freskama Sopoćana*, in: *Treća jugoslovenska konferencija vizantologa*, Beograd–Kruševac 2002, 361–379].

Тодић, Б., *Српске теме на фрескама XIV века у цркви св. Димитрија у Пећи*, Зограф 30 (2004–2005) 123–140 [Todić, B., *Srpske teme na freskama XIV veka u crkvi sv. Dimitrija u Peći*, Zograf 30 (2004–2005) 123–140].

Тодић, Б., Чанак-Медић, М., *Манастир Дечани*, Београд 2005 (Todić, B., Čanak-Medić, M., *Manastir Dečani*, Beograd 2005).

Туцаков, Ј., *Допринос Светога Саве унапређењу здравствене културе у средњовековној Србији*, in: *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, ed. В. Ђурић, Београд 1979, 269–278 [Tucakov, J., *Doprinos Svetoga Save unapredjenju zdravstvene kulture u srednjovekovnoj Srbiji*, in: *Sava Nemanjić – Sveti Sava. Istorija i predanje*, ed. V. Djurić, Beograd 1979, 269–278].

Видоеска, Б., *Марков манастир свети Димитрија. Цртежи на фрески*, Скопје 2012 (Vidoeska, B., *Markov manastir sveti Dimitrija. Crteži na freski*, Skopje 2012).

Војводић, Д., *Култ и иконографија Свете Анастасије Фармаколитрије у земљама византијског културног круга,* Зограф 21 (1990) 31–39 [Vojvodić, D., *Kult i ikonografija Svete Anastasije Farmakolitrije u zemljama vizantijskog kulturnog kruga,* Zograf 21 (1990) 31–39].

Војводић, Д., *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005 (Vojvodić, D., *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005).

Војводић, Д., *О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке*, Зограф 31 (2006–2007) 135–151 [Vojvodić, D., *O živopisu Bele crkve karanske i suvremenom slikarstvu Raške*, Zograf 31 (2006–2007) 135–151].

Војводић, Д., *Представе светог Климента Охридског у зидном сликарству средњовековне Србије*, in: *Византијски свет на Балкану* I, Београд 2012, 145–167 [Vojvodić, D., *Predstave svetog Klimenta Ohridskog u zidnom slikarstvu srednjovekovne Srbije*, in: *Vizantijski svet na Balkanu* I, Beograd 2012, 145–167].

Wittmann, A., *Kosmas und Damian. Kultausbreitung und Volksdevotion*, Berlin 1967.

Живковић Б., *Манасија. Цртежи фресака*, Београд 1983 (Živković B., *Manasija. Crteži fresaka*, Beograd 1983).

Живковић, Б., *Грачаница. Цртежи и фреске*, Београд 1989 (Živković, B., *Gračanica. Crteži i freske*, Beograd 1989).

Живојиновић, М. Б., *Болница краља Милутина у Цариграду*, ЗРВИ 16 (1975) 105–115 [Živojinović, M. B., *Bolnica kralja Milutina u Carigradu*, ZRVI 16 (1975) 105–115].

Живковић, М., *Српски владарски портрети у Григоријевој галерији Свете Софије у Охриду и њихов програмски контекст*, in: *Византијски свет на Балкану* I, Београд 2012, 169–187 [Živković, M., *Srpski vladarski portreti u Grigorijevoj galeriji Svete Sofije u Ohridu i njihov programski kontekst*, in: *Vizantijski svet na Balkanu* I, Beograd 2012, 169–187].

Representations of medical instruments and equipment in Serbian medieval painting

Sanja Pajić

Medicine and the art of painting are intertwined when speaking of medical instruments and equipment, since in Serbian Medieval art they were used as a common utility in iconography by the saintly doctors (saintly physicians). Given the fact they have not been subject to specific scientific research, the paper identifies the specific medical instruments and equipment, not only in regard to painting images, but also taking into account archaeological remains. The remains are mainly dating back to the Antique times, more precisely Roman and Late Roman, whereas the findings of the medical instruments used by Byzantine doctors are quite rare.

Although the list of examples is not exhausted, the paper encompasses the majority of images preserved in Serbian paintings during the Medieval times, including the unavoidable limitations imposing the degree of preservation of particular works of art. Thereby, it is to be concluded that a very limited number of medical instruments was selected as the saintly doctor's attribute. Most frequently displayed instrument is the lancet or *phlebotomum*, while the probes (*auriscalpia* and *cyathiscomelae*), spoons (*ligulae*) and tweezers (*vulsellae*, *volsellae*) were more rarely painted. One instrument with special purpose has not been identified. When speaking of doctors' boxes which contained instruments and medicaments, we are presented with the diversity of their shapes. With this aim, the square-like and cylindrical boxes were used. The square-like boxes varied: with the lid which was jointed into the groove (*loculis depromit eburnis* type), with compartments with the lid which could be lifted (*arca*, *arcula* type) or the boxes with no compartments and quite diverse in their form. Cylindrical boxes were elongated and narrow with the lid which could be pulled on (*theca vulneraria* or *specillotheca* type) or the round ones, polygonal and elongated with the cylindrical, pyramidal or the half-shaped lid (*scrinum*, *capsa*/*capsula*, *cista* type). The case – *étui*, was also used, which is most commonly depicted in Serbian art. The medical oils and healing fluids were kept in glass vessels of various shapes.

The significance of these images, together with the literary sources and archaeological materials, is to be found in their documentary value and the immediate testimony on the way of life and its diverse aspects of the specific time, in this case the Medieval Serbia.

Михаило Главас Тарханиот – ктитор манастира Трескавца*

Миодраг Марковић**

Универзитет у Београду – Филозофски факултет

UDC 929.7Glavas Tarhaniot M.
75.033.2(497.7 Treskavac)
75.041.7
DOI 10.2298/ZOG1438077M
Оригиналан научни рад

Манастир Присклавица (Πρισκλάβητζα) у Прилепу, који је поменут као задужбина Михаила Главаса Тарханиота у скраћеној верзији Историје *Георгија Пахимера, поистовећен је у овом тексту с манастиром Трескавцем код Прилепа. У прилог таквом закључку говоре сличност између имена два манастира, ктиторска композиција у предворју главног улаза у Трескавцу, као и карактер градитељских радова изведених у том манастиру између 1280. и 1320. године.*

Кључне речи: Михаило Главас Тарханиот, манастир Трескавац, ктиторска композиција, Прилеп, византијска уметност

In this paper, the monastery of Prisklabetza (Πρισκλάβητζα) in Prilep, mentioned as the endowment of Michael Glabas Tarchaneiotes in the shortened version of the History *by George Pachymeres, is identified with the monastery of Treskavac near Prilep. This conclusion is supported by the similarity between the names of the two monasteries, the composition with a ktetor in the porch of the main entrance to Treskavac, and the nature of construction works carried out in the monastery between 1280 and 1320.*

Keywords: Michael Glabas Tarchaneiotes, Monastery of Treskavac, composition with a ktetor, Prilep, Byzantine art

Михаило Главас Тарханиот, један од најистакнутијих византијских војсковођа из времена владавине првих Палеолога, одликовао се разноврсним интересовањима. Иако је највећи део живота провео у обављању војних и чиновничких дужности, стизао је да се бави војном теоријом и литургијским списима, а занимале су га такође књижевност и уметност.[1] Као побожан и веома имућан човек, посебну пажњу посветио је ктиторској делатности. Његова најважнија задужбина јесте цариградски манастир Богородице Свеблажене (*Παμμακάριστος*). Основана вероватно у XII веку, заслугом извесног Јована Комнина и његове жене Ане Дукене, та монашка обитељ страдала је после крсташког запоседања Цариграда, али је убрзо по ослобођењу престонице била обновљена о трошку Михаила Главаса.[2] Он је о угледном манастиру бринуо неколико деценија, можда већ од 1263. године, а свакако све до почетка XIV века, када је умро.[3] Сматра се да је до јуна 1281. обновљен и осликан манастирски католикон (сл. 1), а да је негде око 1304/1305. уз њега саграђен јужни параклис, посвећен Христу Преблагом (*Ὑπεράγαθος*). Главас је, по свему судећи, ту капелу наменио за своје гробно место јер је управо у њој касније био сахрањен. Његова супруга Марија као монахиња Марта потом је украсила параклис мозаицима.[4] Тарханиот је, по свему судећи, заслужан и за завршетак радова на изградњи манастирске болнице, коју Манојло Фил назива „ксеноном протостратора Главаса", што упућује на закључак да је њен оснивач био угледни војсковођа.[5] Дворски песник Палеолога у једном од својих епиграма помиње и „Главасову цркву великог Николе". О њој, међутим, ништа друго није познато.[6]

* Овај текст написан је у оквиру рада на пројекту *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (ев. бр. 177036), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

** mmarkovi@f.bg.ac.rs

[1] О Михаилу Главасу Тарханиоту v. Γ. Ι. Θεοχαρίδης, *Μιχαὴλ Δούκας Γλαβᾶς Ταρχανειώτης*, Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης 7 (1957) 183–206; D. I. Polemis, *The Doukai: a contribution to Byzantine prosopography*, London 1968, 121 (no. 89); C. Mango, *The monument and its history*, in: H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The mosaics and frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington 1978, 11–23; *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, eds. Ф. Баришић, Б. Ферјанчић, Београд 1986, 32–33, n. 66 (Љ. Максимовић), 96, n. 37; A. Failler, *Pachymeriana altera*, REB 46 (1988) 76–83; *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit* (у даљем тексту: PLP) XI, ed. E. Trapp et al., Wien 1991, 179, no. 27504; A.-M. Talbot, A. Kazhdan, *Michael Tarchaneiotes Glabas*, in: *The Oxford dictionary of Byzantium* (у даљем тексту: ODB) II, ed. A. P. Kazhdan et al., New York – Oxford 1991, 852; A. Failler, *Pachymeriana novissima*, REB 55 (1997) 228–229; I. G. Leontiades, *Die Tarchaneiotai: eine prosopographisch-sigillographische Studie*, Θεσσαλονίκη 1998, 69–72 (no. 32); A. Effenberger, *Zur Restaurierungstätigkeit des Michael Dukas Glabas Tarchaneiotes im Pammakaristoskloster und zur Erbauungszeit des Parekklesions*, Зограф 31 (2006–2007) 79–92.

[2] О манастиру Богородице Памакаристос и његовој историји v. Mango, *The monument*, 2–42; V. Kidonopoulos, *Bauten in Konstantinopel 1204–1328: Verfall und Zerstörung, Restaurierung, Umbau und Neubau von Profan- und Sakralbauten*, Wiesbaden 1994, 80–86; Effenberger, *op. cit.*, 79–92.

[3] Mango, *op. cit.*, 12 sqq; Failler, *Pachymeriana novissima*, 229; Effenberger, *op. cit.*, 79–92. За датум Главасове смрти v. n. 136 supra.

[4] За најновије закључке о хронологији Тарханиотових радова у манастиру Богородице Памакаристос v. Effenberger, *op. cit.*, 79–92.

[5] *Manuelis Philae Carmina: Ex codicibus Escurialensibus, Florentinis, Parisinis et Vaticanis* I, ed. E. Miller, Paris 1855, 280–282 (no. 98). О манастирској болници v. Kidonopoulos, *Bauten*, 225–226 (са закључком да се *ксенон* налазио у непосредној близини манастира).

[6] Поменути епиграм није публикован, cf. Kidonopoulos, *op. cit.*, 112 (са старијом литературом).



Сл. 1. Црква Бої̄ородице Памакарисш̄ос у Цариї̄раду, ӣоїлед с јуїозайадне сш̄ране
Fig. 1. Church of the Virgin Pammakaristos in Constantinople, view from the southwest

У престоници је Тарханиот сасвим сигурно био ктитор још једног манастира. Он је био посвећен Богородици Атинској (*Αθηνιώτισσα*), несумњиво по угледу на истоимену цркву образовану унутар Партенона на атинском Акропољу.[7] Славни дорски храм, који је постао хришћанско светилиште још у рановизантијском раздобљу, првобитно је можда био посвећен светој Софији, али се у изворима помиње као Богородичина црква почев од прве половине X века.[8] Током средњовизантијског периода она је била једно од најчешће посећиваних ходочасничких места у целом Источном римском царству. Посетио ју је, поред осталих, и цар Василије II, богато дарујући светилиште у част коначне победе над Бугарима 1018. године.[9] На Тарханиотову одлуку да сагради манастир посвећен Богородици Атиниотиси у Цариграду вероватно је утицала околност да је Атина пала под латинску власт 1204. године и да после тога више није било православног богослужења у Партенону. Не зна се, међутим, да ли је приликом изградње цариградског Атиниотисиног светилишта у престоницу била пренета и истоимена чудотворна икона из Атине.[10] Није познато ни место на којем се налазио Тарханиотов манастир, нити се зна било шта о његовом изгледу. Вероватно је страдао већ приликом турског освајања Цариграда 1453. године.

У Солуну, другом граду царства, где је крајем XIII и почетком XIV века столовао као „врховни хегемон и стратег војске, градова и области Запада",[11] Михаило Главас обновио је параклис Светог Јевтимија, сагрwelђен уз југоисточни бок базилике Светог Димитрија. Ктиторски натпис, који помиње намесника свих западних крајева Византије као *ӣрош̄осш̄раш̄ора*, док његову супругу истиче као припадницу рода Комнина, сведочи о томе да је параклис обновљен 1302. или 1303. године. У натпису се, истина, говори само о обнови грађевине, али се наведени датум свакако односи и на живописање. Штавише, обнова је првенствено била усмерена на фреско-декорацију будући да архитектонске одлике параклиса говоре о томе да он највећим делом потиче с краја IX или почетка X столећа.[12]

И приликом својих боравака у Тракији Михаило Главас обновио је једно старо култно место – манастир Светог Јована Претече у Созопољу. Радови на обнови започети су, изгледа, већ 1263. године, када је Главас, ратујући против Бугара, освојио бројне тракијске градове и тврђаве, међу њима и Созопољ. Евентуално се може помишљати на последњу деценију XIII века јер је угледни војсковођа 1293. године био постављен за *еӣиш̄роӣа* Тракије.[13] Древни град на обали Црног мора (некадашња *Apollonia Pontica*), који је у доба првих Палеолога био главни трговачки центар у пограничном подручју између Византије и Бугарске, врло је рано постао епископско седиште, па је у самом градском језгру и његовој околини постојало више култних места.[14] Главас је одлучио да обнови једно од најстаријих светилишта – храм заснован још у ранохришћанском периоду на острвцету удаљеном свега километар од града.[15] Према речима Манојла Фила, који је у више наврата писао стихове у част *ӣрош̄осш̄раш̄ора* и његове жене, Претечин манастир био је пре обнове „невелик, узак и без икаквог сјаја, настањен шесторицом скромних монаха".[16] После обнове постао је важно верско и културно средиште и то је остао све до 1629. године, када су га опљачкали и порушили Турци како не би служио као козачко упориште.[17]

По сведочењу Нићифора Григоре, Тарханиот је у Тракији у време док је био намесник те области

---

7 О цариградском манастиру Богородице Атиниотисе v. Kidonopoulos, *Bauten*, 67–68; A. Kaldellis, *The Christian Partenon: classicism and pilgrimage in Byzantine Athens*, Cambridge – New York 2009, 139.

8 R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins: Bithynie, Hellespont, Latros, Galèsios, Trébizonde, Athènes, Thessalonique*, Paris 1975, 316–320.

9 Janin, *op. cit.*, 319; Kaldellis, *op. cit.*, 81–91, 92–145.

10 О икони Богородице Атиниотисе и ширењу њеног култа по другим крајевима православног света v. Kaldellis, *op. cit.*, 137–145. Cf. и Janin, *op. cit.*, 228, 275, 324.

11 С таквом титулатуром помиње га Теодор Метохит, v. L. Mavromatis, *La fondation de l'empire serbe: le Kralj Milutin*, Θεσσαλονίκη 1978, 97; *Визанш̄ијски извори за исш̄орију народа Јуīославије* IV, eds. Г. Острогорски, Ф. Баришић, Београд 1971, 96.

12 Cf. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3) στον ναό του Αγίου Δημητρίου. Έργο του Μανουήλ Πανσέληνου στην Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 2008, 15–18 (са старијом литературом).

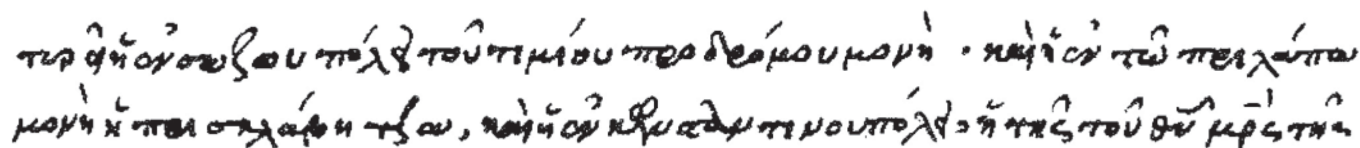
13 Mango, *The monument*, 13, 15. О употреби термина *еӣиш̄роӣ* са значењем намесника провинције v. Д. Ангелов, *К вопросу о правителях фем в Эпирском деспотате и Никейской империи*, Byzantinoslavica 12 (1951) 58–59; Љ. Максимовић, *Визанш̄ијска ӣровинцијска уӣрава у доба Палеолоīа*, Београд 1972, 29–30, 64.

14 A. Kazhdan, *Sozopolis in Thrace*, in: ODB III, 1933.

15 О цркви Светог Јована у Созопољу v. Α. Παπαδόπουλο-Κεραμεύς, *Η εν τω νησίω Σωζοπόλεως βασιλική μονή Ιωάννου του Προδρόμου και η τύχη της βιβλιοθήκης αυτής*, Византийский временник 7 (1900) 661–695; В. Димова, *Църквите в България през XIII–XIV век*, София 2008, 341–345; В. Каравълчев, *Островният манастир «Св. Йоан Предтеча» – една непрочетена страница от църковната ни история*, Християнство и култура 13/3 (2014) 93–103.

16 Παπαδόπουλο-Κεραμεύς, *op. cit.*, 662; Каравълчев, *op. cit.*, 95.

17 Каравълчев, *op. cit.*, 102.



Сл. 2. Vaticanus gr. 1775, fol. 234, део сшране на којој се йомиње манасшир Присклавица у Прилейу
Fig. 2.Vaticanus gr. 1775, fol. 234, part of the folio where the monastery of Prisklabetza in Prilep is mentioned

саградио и петнаестак утврђења.[18] Њихова локација није наведена, али се сме претпоставити да се једно од утврђења налазило у Димотици јер се на тамошњој тврђави, пореклом из средњег века, још виде опеком изведена слова Т, Р и Х, која су протумачена као део Тарханиотовог „монограма".[19]

Најугледнији и најимућнији представник породица Главас и Тарханиот опремао је и украшавао поменуте задужбине – манастире и цркве – у складу са својим високим друштвеним положајем. У том погледу важно место морале су имати и иконе. Манојло Фил је својим стиховима овековечио два таква дела која су настала заслугом славног *йрошосшрашора*. Једно, украшено сребром и позлатом, представљало је светог арханђела Михаила, а друго, рађено мозаичком техником, светог Јована Претечу.[20] Чувени песник помиње и представу Богородице са светим врачима што је красила Главасову болницу.[21]

Постоји, најзад, и једна задужбина Михаила Главаса која до сада није идентификована, па јој овде посвећујемо највише пажње. То је манастир „Присклавица" у Прилепу. О њему се као о Главасовом ктиторском делу говори само у тзв. *Парафрази Пахимерове „Исшорије"*, скраћеној и делимично измењеној верзији најважнијег историографског списа Георгија Пахимера, насталој на крају XIV или почетком XV века.[22] Препричавајући тридесету главу девете књиге капиталног Пахимеровог дела – у којој се говори о неуспешним покушајима „тадашњег великог коноставла Главаса" да осујети упаде војске краља Милутина у погранична подручја Византије, као и о почетку мировних преговора са српским владарем – анонимни писац *Парафразе* проширује изворни текст похвалом Главасове ктиторске делатности. *Велики коносшавл* био је, како се наводи, „врло племенит човек, душом колико и телом … који се трудио да Господу посвети благо од њега задобијено … о чему сведоче часни и божанствени манастир Мајке Божије Памакаристос, манастир часног Претече у Созопољу, манастир Присклавица у Прилепу (*ἡ ἐν τῷ Πριλάπῳ μονὴ ἡ Πρισκλάβητζα*) и часни и божанствени манастир Мајке Божије Атиниотисе у Цариграду" (сл. 2).[23]

Цитирани текст, и поред оскудних навода, солидна је полазна основа за стицање прецизнијих података о Тарханиотовој задужбини у северној Пелагонији. У Прилепу и његовој околини сачувани су многобројни манастири и цркве, а познати су по имену и неки сасвим уништени или у темељима очувани храмови. Укупно је регистровано око двадесет пет светилишта, што је велики број када се има на уму чињеница да Прилеп током целог средњег века најчешће није имао већи црквено-политички, економски и културни значај. Није чак био ни седиште епископа. У доба турске власти, која је трајала преко пет векова, од 1395. до 1912. године, град је очито уживао знатну верску толеранцију, па су, по свему судећи, сви важнији манастири и цркве успели да опстану.[24] За наше истраживање управо су таква култна места најзначајнија, будући да је Главасов манастир морао заузимати посебно место у црквеном животу Прилепа с обзиром на ктиторову високу титулу, звање, велико богатство, а посебно његову издашност у ктиторској делатности, потврђену писаним изворима и карактером очуваних задужбина.

У самом Прилепу, то јест у предграђу званом Варош, које се налази у подножју средњовековног утврђења (тзв. Маркових кула), очувана су три монументална споменика из времена када је град припадао царству Ромеја. Међу њима су најстарије цркве Светог Димитрија и Светог Николе. Почетна фаза у изградњи храма солунског великомученика датује се у крај XII века, али је првобитна грађевина током наредног столећа била дограђивана у три наврата, последњи пут старањем Димитрија Мисинополи-

[18] *Nicephori Gregorae Byzantina historia, graece e latine*, ed. L. Schopen, Bonn 1829, 484; Mango, *The monument*, 14. Cf. и Failler, *Pachymeriana altera*, 81.

[19] Γ. Λαμπάκης, *Περιηγήσεις. Διδυμότειχον*, Δελτίον ΧΑΕ 10 (1911) 6–7 (nr. 363), εικ. 2–3; Mango, *op. cit.*, 14.

[20] Иконе нису сачуване и није познато каква им је била намена, v. Mango, *op. cit.*, 15.

[21] *Manuelis Philae Carmina*, 1, 280–281 (no. 98); T. S. Miller, *The birth of the hospital in the Byzantine empire*, Baltimore 1997, 146, 249, n. 26.

[22] О *Парафрази Пахимерове „Исшорије"* и времену њеног настанка v. A. Failler, *La tradition manuscrite de l'Histoire de Georges Pachymère (livres I–VI)*, REB 37 (1979) 164–178; *Georges Pachymérès. Relations historiques I. Livres I–III*, ed. A. Failler, Paris 1984, XXXI–XXXIII; A. Failler, *La tradition manuscrite de l'Histoire de Georges Pachymérès (livres VII–XIII)*, REB 47 (1989) 143–146; *La version brève des relations historiques de Georges Pachymérès I. Livres I–VI*, ed. A. Failler, Paris 2001, X sqq.

[23] Failler, *Pachymeriana altera*, 80; *La version brève des relations historiques de Georges Pachymérès II. Livres VII–XIII*, ed. A. Failler, Paris 2002, 68, 219–220 (са запажањем да управо због похвалног текста о Главасу поменута глава представља најоригиналнији део *Парафразе Пахимерове „Исшорије"*). Репродукцију цитиране странице из најстаријег познатог преписа *Парафразе* (*Vaticanus graecus 1775*, fol. 234), насталог око 1585. године у манастиру Светог Јована Богослова на Патмосу, добили смо љубазношћу др Албера Фајера, коме и овом приликом изражавамо своју захвалност. О поменутом препису v. n. 99 и 121–124 infra.

[24] О црквама Прилепа и његове околине v. Б. Бабиќ, *Ойшш йреглед на сйоменицише од минашошо на Прилей и йрилейскиош крај*, in: *Сйоменици за средновековнаша и йоноваша исшорија на Македонија* (у даљем тексту: *Сйоменици*) IV, Скопје 1981, 19–35. О историји Пелагоније и самог Прилепа у средњем веку v. К. Аџиевски, *Пелагонија во средниош век*, Скопје 1994; П. Костовска, *Зидно сликарсшво Свешог Николе у Вароши код Прилейа*, Београд 1998 (непубликовани магистарски рад), 33–54.



Сл. 3. Манастир Трескавац код Прилепа, поглед са северне стране
Fig. 3. Monastery of Treskavac near Prilep, view from the north

та, поданика Андроника II Палеолога (1282–1328).[25] И првобитна црква Светог Николе саграђена је при крају XII века, а обновљена је 1298. године трудом византијског достојанственика Вегоса Капзе и жене му Марије.[26] Манастир Светих арханђела у Прилепу, задужбина монаха Јована, који је пре замонашења обављао дужност *великог хартуларија Запада*, настао је на старом култном месту негде око 1270–1280. године.[27]

На месту удаљеном десетак километара од прилепске Вароши, северно од тог насеља, непосредно испод стеновитог планинског врха, налази се манастир Свете Богородице, звани Трескавац (сл. 3).[28] Према најновијим истраживањима, најстарији део његовог католикона, посвећеног Успењу Мајке Божије, потиче с краја XII или из прве половине XIII века, а значајни градитељски радови на тој цркви изведени су у доба Андроника II, као и неколико деценија касније, између 1330. и 1350.[29]

Нешто даље од Прилепа, око тридесет километара источно од старог градског језгра, у области Мориово, налази се манастир Светог Николе. Саградио га је још 1095. године *протостратор* Алексије, сродник Алексија Комнина, а обновљен је „од темеља“ 1266. године залагањем игумана Акакија, који се пре замонашења звао Јоаникије.[30]

Остале познате средњовековне цркве и манастири подигнути у Прилепу и његовој околини мањег су значаја или потичу из времена српске власти (1334–1395).[31] Од тих споменика најпре ћемо поменути две фрагментарно очуване црквице посвећене светом

[25] О цркви Светог Димитрија v. В. Ристић, *Црква Светог Димитрија у Прилепу*, Крушевац 1979; С. Коруновски, *Архитектурата на црквата Св. Димитрија во Прилеп*, Скопје 1996 (непубликовани магистарски рад); С. К. Коруновски, *Црковната архитектура во Македонија во XIII век*, Скопје 2000 (непубликована докторска дисертација), 147–156, 277–280, 284–286.

[26] О историји и архитектури цркве Светог Николе v. Б. Бабић, *Црквата Свети Никола во село Варош (Прилеп)*, in: *Споменици* IV, 501–507; В. Кораћ, *Две градитељске фазе на цркви Св. Николе у Прилепу*, in: *Зборник посветен на Бошко Бабиќ*, ed. М. Апостолски, Прилеп 1986, 123–126; Костовска, *Зидно сликарство*, 55–70; Коруновски, *Црковната архитектура*, 46–55, 277, 284.

[27] О манастиру Светих арханђела у Вароши v. Коруновски, *Црковната архитектура*, 104–128, 281–284; S. Korunovski, *A contribution to the study of architecture of the monastery church of St. Archangel Michael in Prilep*, Зограф 35 (2011) 111–116.

[28] О манастиру Трескавцу и његовој историји v. Б. Бабић, *Манастирот Трескавец со црквата Св. Успение Богородично*, in: *Споменици* IV, 37–45; М. Глигоријевић-Максимовић, *Сликарство XIV века у манастиру Трескавцу*, ЗРВИ 42 (2005) 82–88; Е. Касапова, *Архитектурата на црквата Успение на Богородица – Трескавец*, Скопје 2009, IX–XX; С. Смолчић Макуљевић, *Манастир Трескавац*, Београд 2013, 1–92.

[29] Касапова, *op. cit.*, 81–165.

[30] О цркви Светог Николе у селу Манастиру v. Д. Коцо, П. Миљковиќ-Пепек, *Манастир*, Скопје 1958; Коруновски, *Црковната архитектура*, 20–35, 279; П. Костовска, *Црквата Св. Никола во с. Манастир*, Скопје 2008 (необјављена докторска дисертација); P. Kostovska, *Piety and Patronage: Layman Ioannikios or Abbot Akakios and the Foundation of the Monastery of St. Nicholas at Manastir*, in: *Church, society and monasticism*. Acts of the International Symposium (Rome, May 31 – June 3 2006), Roma 2009, 485–501.

[31] О том периоду v. Аџиевски, *Пелагонија*, 177–281

Јовану. Једна од њих, откривена код основне школе у Вароши, имала је живопис из првих деценија XIV века.[32] Можда је управо она поменута као црькьвь ѹ Прилѣпѣ Продромь у тзв. *Трећој повељи*, коју је манастиру Трескавцу издао српски краљ Душан 1343–1345. године.[33] У тој повељи, као и у првој Душановој хрисовуљи за Трескавац, издатој 1334–1336, сачувани су помени још неколико прилепских храмова – Светог Димитрија, Свете Петке, Светих Теодора, „Барове цркве", Светог Ђорђа, Светих врачева, Свете Варваре и „цркве Бодове".[34] Прва црква још постоји, а од осталих поменутих храмова фрагментарно су очувани Свети Ђорђе, Свети врачи и Света Варвара, па је прецизно утврђен и њихов положај.[35] У остацима цркве Светог Ђорђа пронађени су, уз то, фрагменти фресака из XIII столећа.[36] Могуће је да су из истог времена потицале и фреске цркве Светог Атанасија, на којима је архимандрит Антонин (Капустин) средином XIX века видео грчке натписе. У сваком случају, тај податак упућивао би на датовање грађевине у време пре српске власти.[37]

Списку мање значајних споменика, сасвим скромних размера, треба придодати још пет цркава откривених приликом археолошких ископавања у Вароши,[38] као и гробљанску црквицу чији су остаци сачувани на некрополи код села Дебреште, тридесетак километара западно од Прилепа.[39]

У време српске власти настале су или су биле обновљене једнобродне цркве Светог Харалампија, Светог Петра и Богородице Пречисте, такође у Вароши. У првој су пронађени фрагменти фресака из треће четвртине XIV века,[40] а у друге две сачуван је живопис из последње деценије тог столећа.[41] Манастир Преображења Христовог, назван Зрзе по оближњем



Сл. 4. Манастир Трескавац, главни улаз
Fig. 4. Monastery of Treskavac, main gate

селу, које се налази око тридесет пет километара северозападно од Прилепа, задужбина је монаха Германа и сасвим сигурно потиче из времена владавине цара Душана, с тим што је манастирски католикон значајно увећан нешто пре 1368/1369. године.[42]

Од наведених цркава и манастира подигнутих у Прилепу и околини током византијске власти за наше истраживање занимљив је само Трескавац (сл. 3). О свим осталим важнијим прилепским црквама и манастирима бринули су у време када се Михаило Главас Тарханиот бавио ктиторском делатношћу неки други ктитори. У Светим арханђелима био је то *велики хартуларий Запада* Јован, у Светом Димитрију

[32] Б. Бабић, *Нова сазнања о црквама средњовековног Прилепа*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1969, 12, сл. 3; Бабиќ, *Општ преглед*, 33.

[33] Л. Славева, В. Мошин, *Грамотите на Стефан Душан за манастирот Трескавец*, in: *Споменици* IV, 143. За датум издавања *Треће трескавачке повеље* v. Ђ. Бубало, *За ново, критичко издање трескавачких хрисовуља краља Душана*, Стари српски архив 7 (2008) 224.

[34] Славева, Мошин, *Грамотите*, 77, 80, 96; за датум издавања *Прве трескавачке повеље* v. Бубало, *op. cit.*, 223, 228. У тзв. другој Душановој повељи за Трескавац, која је у новије време оцењена као незваничан акт, састављен у самом манастиру у форми владарске повеље (Бубало, *op. cit.*, 224–228), помиње се и црква Светог Николе, v. Славева, Мошин, *op. cit.*, 114 (с датовањем документа у 1343/1344. годину). Реч је вероватно о већ поменутој задужбини Вегоса Капзе. О трескавачким повељама, као и о поменима прилепских цркава у њима, v. и Смолчић Макуљевић, *Манастир Трескавац*, 41–46, 49–50.

[35] Бабић, *Нова сазнања*, 12–14.

[36] *Ibid.*, 14, сл. 1.

[37] О цркви Светог Атанасија v. Архимандрит Антонин (Капустин), *Поездка в Румелию*, Санктпетербург 1879, 345 (с погрешним наводом да је црква посвећена светој Петки); В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 266–267; А. Николовски, Д. Ќорнаков, К. Балабанов, *Споменици на културата во СР Македонија*, Скопје 1971, 131.

[38] Бабић, *Нова сазнања*, 13–14; Бабиќ, *Општ преглед*, 33.

[39] Бабиќ, *Општ преглед*, 32.

[40] Бабић, *Нова сазнања*, 11–12, сл. 2.

[41] Николовски, Ќорнаков, Балабанов, *Споменици*, 131–132; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 90, 221, n. 123. За цркву Светог Петра v. и Коруновски, *Црковната архитектура*, 59–63, 286–287 (с датовањем „старијег дела" цркве у последње године XIII века).

[42] Бабиќ, *Општ преглед*, 34. О манастиру Зрзе v. З. Расолкоска-Николоска, *Манастирот Зрзе со црквите Преображение и Свети Никола*, in: *Споменици* IV, 407–459.



Сл. 5. Манастир Трескавац, фреске у предворју главног улаза (цртеж Николе Крстића)
Fig. 5. Monastery of Treskavac, frescoes in the porch of the main gate (drawing by Nikola Krstić)

Димитрије Мисинополит, у Светом Николи у Вароши Вегос Капза и жена му Марија, а у Светом Николи у Манастиру игуман Акакије.[43] Што је још важније, једино назив манастира Трескавца има сличности са очигледно словенским називом прилепског манастира поменутог у скраћеној верзији Пахимерове *Историје* (*Присклавица – Πρισκλάβητζα*). Могућност да је у области Прилепа постојао још један средњовековни манастир сличног имена, о којем, при томе, данас нема никаквог трага у изворима, не чини се много вероватном.[44]

Постоје и други разлози због којих се Трескавац може препознати као једна од четири најважније задужбине Михаила Главаса истакнуте у *Парафрази* Пахимеровог списа. Пажњу најпре заслужују фреске у предворју главног улаза у тај манастир, формираном у приземљу куле звоника која је саграђена западно од цркве Успења (сл. 4).[45] Оне су настале 1898. године, али постоји солидна основа за тврдњу да понављају програм живописа насликаног на истом месту крајем XIII или почетком XIV века. То је готово сасвим поуздано утврђено за представе византијских царева Андроника II Палеолога и Михаила IX на источном зиду предворја, у лунети изнад улаза (сл. 5–6).[46] Уз њих су на грчком језику исписани натписи у којима је наведена сасвим особена титулатура двојице савладара, аутентичне садржине. Осим тога, тешко да је ретка иконографска формула – с Богородицом у средишту, приказаном како крунише цареве постављене лево и десно од ње – могла да буде примењена у Трескавцу крајем XIX столећа без угледања на затечени живопис.

Поменута царска титулатура, која истиче сродство династије Палеолога с Комнинима, упућује на закључак да је првобитна фреска настала између 1294. и 1316. године.[47] С правом се помишља да је у том раздобљу било значајне ктиторске делатности у манастиру.[48] Извесно је, међутим, да фреска над улазом ни иконографским решењем ни натписима не указује на Андроника II и Михаила IX као на ктиторе Трескавца. Представљање двојице савладара у манастиру код Прилепа много поузданије се може довести у везу с добро познатим обичајем сликања владарских

[43] V. supra.

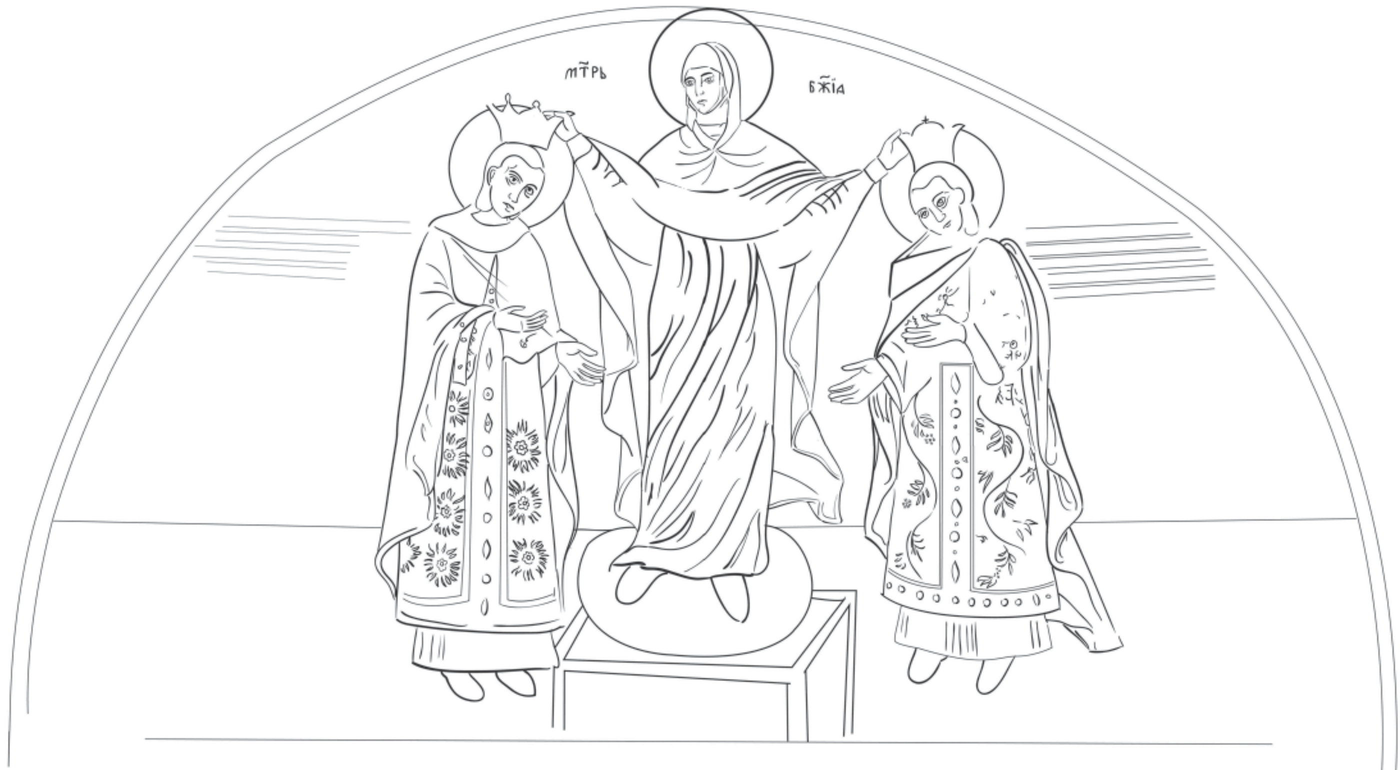
[44] Десетак километара јужно од Прилепа налази се манастир Светог Николе, који се понекад у литератури назива и Прилепац (Прилепец), по имену села поред којег је основан у другој половини XIX века. Манастирска црква саграђена је 1870. године, наводно на старом црквишту (V. Radovanović, *Prilepac*, in: *Narodna enciklopedija, srpsko-hrvatsko-slovenačka*, ed. St. Stanojević, III, Zagreb 1928, 687–688; http://www.oldprilep.com/ prilepska-crkovna-opstina/sv-nikola-prilepec.html), али ни о њој ни о самом манастиру нема ниједног податка у писаним и материјалним изворима средњег века. Стога Прилепац искључујемо из нашег истраживања, имајући у виду и чињеницу да ни име манастира, и поред подударања прва три слова, нема суштинске сличности с називом Тарханиотовог манастира код Прилепа, забележеним у *Парафрази Пахимерове „Историје“* (*Πρισκλάβητζα*). О сличностима имена манастира Трескавца с тим називом, као и међусобним разликама, v. infra. За податак о постојању манастира Светог Николе (Прилепца) дугујемо захвалност др Светлани Смолчић Макуљевић.

[45] О тим фрескама v. П. Н. Милюков, *Христианские древности западной Македонии*, Известия Русского археологического института в Константинополе 4 (1899) 109; С. Цветковски, *Портрети византијских и српских владара у манастиру Трескавцу*, Зограф 31 (2006–2007) 153–158, сл. 1; Касапова, *Архитектурата*, 140, сл. 31; Смолчић Макуљевић, *Манастир Трескавац*, 28–33, сл. на стр. 85.

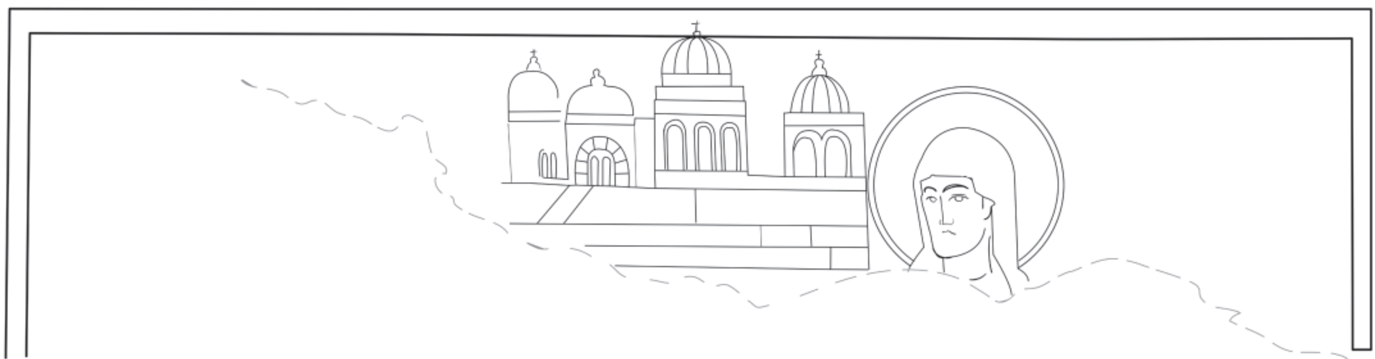
[46] Цветковски, *op. cit.*, 153–158 (са запажањем да „трагови старијег слоја сликарства на појединим деловима слике избијајају испод слоја из XIX века“); Смолчић Макуљевић, *op. cit.*, 28–33. Према сведочењу П. Миљукова, стара фреска се пре сликарских радова из 1898. године ломила и осипала, па су се комади њеног фреско-малтера још могли видети пред манастирском капијом у време боравка руске експедиције у Трескавцу. Остали су, међутим, безуспешни Миљуковљеви покушаји да на основу тих остатака живописа реконструише првобитну представу; cf. Милюков, *Христианские древности*, 109 (научна експедиција коју су предводили Фјодор Успенски и Павел Миљуков боравила је у прилепском крају током лета 1898, непосредно након поновног осликавања предворја главног улаза у Трескавац).

[47] Цветковски, *op. cit.*, 154–155, 156–157; Смолчић Макуљевић, *op. cit.*, 29–31.

[48] Глигоријевић-Максимовић, *Сликарство*, 82 (с напоменом да се „према натпису изнад западних манастирских врата претпоставља да је Михаило IX Палеолог био донатор или ктитор манастира“); Касапова, *Архитектурата*, XII (с гледиштем да се међу византијским царевима који су даровали Трескавац са сигурношћу могу идентификовати само Андроник II и Михаило IX, иако се на основу пресликане фреске над улазном портом у манастирско двориште не може рећи која је била улога двојице савладара у манастиру); Цветковски, *op. cit.*, 153 sq (са закључком да су византијски василевси Андроник II и Михаило IX били ктитори Трескавца и да су на основу ктиторског права насликани над улазним вратима у манастир); Смолчић Макуљевић, *op. cit.*, 28–33 (са опрезним ставом да ће тек даља истраживања одредити карактер византијских владарских портрета у Трескавцу; према мишљењу ауторке извесно је ипак да су Андроник II и Михаило IX издали манастиру код Прилепа једну повељу или више њих и да су му тако „заштитили имовинска права и дали му извесне имунитетске слободе“; на истом месту закључено је и то да је у време двојице савладара изведена грађевинска обнова манастира, а с њима је доведено у везу и прилагање Трескавцу неких метоха и поседа у Прилепу).



Сл. 6. Богородица крунише цареве Андроника II и Михаила IX, фреска над главним улазом у манастир Трескавац, 1898. година (према првобитној фресци с почетка XIV века), цртеж Николе Крстића
Fig. 6. Holy Virgin crowning emperors Andronikos II and Michael IX, fresco above the main gate of the monastery of Treskavac, 1898 (after the original fresco from the fourteenth century), drawing by Nikola Krstić



Сл. 7. Ктиторска композиција, фрагмент (модел храма и Богородица), северна страна предворја главног улаза у манастир Трескавац, 1898. година (према првобитној фресци с почетка XIV века), цртеж Николе Крстића
Fig. 7. Composition with the ktetor (destroyed) and the patron saint (Virgin Mary). Monastery of Treskavac, porch in front of the main gate, north side, 1898 (after the original fresco from the fourteenth century), drawing by Nikola Krstić

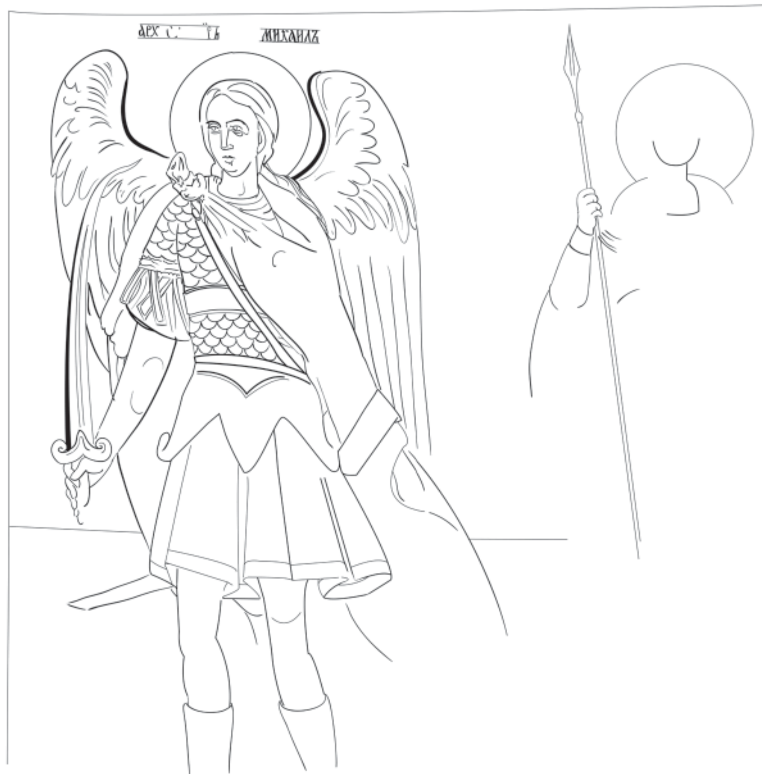
портрета у властеоским задужбинама.[49] Сам ктитор је у оквиру програма живописа око главне манастирске капије био насликан у најнижој зони северног зида предворја, где је живопис у великој мери пропао. Ипак, још се види глава женске фигуре с нимбом, окренута надесно, и поред ње тзв. модел цркве.[50] Реч је о представи Богородице, а модел је, без сумње, држао ктитор, чија се фигура, сада потпуно уништена, налазила наспрам фигуре Мајке Божије, на западном делу северног зида предворја (сл. 5 и 7).

Описана ктиторска композиција с представом симболичног приношења задужбине патрону храма традиционално је иконографско решење, које је морало бити познато и сликарима с краја XIX века. Када се, међутим, има у виду шири програмски контекст којем оштећена композиција припада, много је вероватније да и она, попут фреске у лунети изнад улаза, понавља првобитно решење. Слично компоноване портретске целине – са саставним деловима распоређеним у два нивоа – које јасно исказују хијерархијски однос владара и његове властеле, сачуване су у Леснову и Полошком, задужбинама Јована Оливера односно Јована Драгушина, поданикâ краља Душана.[51] Ктитор што је

[49] О том обичају најдетаљније, са указивањем на прави смисао истицања лика државног господара у храму који је подигао његов властелин, v. Д. И. Војводић, *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку*, Београд 2006 (непубликована докторска дисертација), 242–264.

[50] Ктиторску композицију помиње само С. Смолчић Макуљевић (*op. cit.*, 33).

[51] О хијерархијском односу владара и његове властеле на ктиторским композицијама у Леснову и Полошком v. Војводић, *op. cit.*, 251–256. Вертикално компоноване портретске целине у по-



Сл. 8. Свети арханђео Михаило и свети ратник (вероватно свети Димитрије), јужна страна предворја главног улаза у манастир Трескавац, 1898. година (према првобитној фресци с почетка XIV века), цртеж Николе Крстића
Fig. 8. Holy Archangel Michel and a military saint (probably Saint Demetrios), monastery of Treskavac, porch in front of the main gate, south side, 1898 (after the original fresco from the fourteenth century), drawing by Nikola Krstić

насликан поред главног улаза у Трескавац био је, сва је прилика, поданик византијских царева представљених у непосредној близини. То сазнање у великој мери олакшава његову идентификацију, с обзиром на оно што је већ речено о могућем поистовећивању Трескавца и прилепске задужбине Михаила Главаса. Од значаја је и чињеница да је на јужном зиду предворја главне трескавачке капије, тачно наспрам ктиторске композиције, насликан арханђео Михаило (сл. 5 и 8). Главас је посебно поштовао свог светог имењака. То показује већ поменута богато украшена икона с представом архистратига небеских сила коју је опевао Манојло Фил.[52] Добро је, уосталом, познато да су током средњег века многи хришћани испољавали нарочиту наклоност према светитељима чије су име носили и да су обично управо њих бирали за личне заштитнике. Најизразитија сведочанства сусрећу се у области сигилографије, па ћемо овде, илустрације ради, поменути печате неколико припадника породице Тарханиот што потврђују праксу о којој је реч. *Патрикиј* Михаило, који се помиње током треће четвртине XI века, поставио је на аверс свог печата стојећу фигуру арханђела Михаила, док је његов савременик *проедр* Теодор угравирао на властити *sigillum* попрсје светог Теодора. Три личности по имену Јован Тарханиот које су живеле у различитим периодима XIII века украсиле су своје печате представом светог Јована Претече.[53] Приказивање ктиторâ с њиховим светим имењацима као заступницима пред Господом било је уобичајено и у источнохришћанском сликарству средњег века. У овој прилици најсврсисходније је указати на пример с главне капије манастира Студенице. Ту је 1208/1209. године, наспрам Стефана Немање, Стефана Првовенчаног и Вукана, првих ктитора манастира, насликан свети Стефан Првомученик.[54] Уз њега су биле представљене још неке фигуре, од којих се бар једна може препознати као свети ратник,[55] што такође има аналогију у програму живописа предворја главног улаза у Трескавац. Тамо је, додуше, поред арханђела Михаила било места за само једну фигуру. Иако је она готово сасвим избледела, по ставу и усправљеном копљу јасно се распознаје да припада реду светитеља војника (сл. 5 и 8).[56] У науци је одавно запажено да су византијски официри и војсковође посебно поштовали свете ратнике. Поред осталог, у њихову част подизали су цркве, а њиховим представама украшавали су своје печате. Нажалост, није познат ниједан печат Михаила Главаса Тарханиота, али постоје сигурни подаци о томе да је истакнути војсковођа у служби Палеолога био привржен једном од најугледнијих светитеља ратника. Како је већ напоменуто, он је као намесник Солуна и целог балканског дела царства имао значајну ктиторску делатност у најславнијем хришћанском храму Светог Димитрија.[57] Осим тога, неколико истакнутих чланова породице Тарханиот украсило је у XI и XII столећу своје печате ликом солунског великомученика, иако они сами нису носили његово име, што би говорило о томе да је свети Димитрије био породични патрон.[58]

менутим задужбинама српске властеле, које су, према запажањима Д. Војводића, изражавале идеје о небеском пореклу земаљске власти и указивале на ступњеве њеног преношења, можда су биле надахнуте управо примером из оближњег Трескавца, старог и угледног култног места.

52 V. n. 20 supra.

53 За наведене припаднике породице Тарханиот и њихове печате v. Leontiades, *Die Tarchaneiotai*, 50 (no. 8), 51–52 (no. 10), 60–61 (no. 24), 73–77 (no. 34–35).

54 В. Ј. Ђурић, *Портрети на капији Студенице*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, 105–111; Д. Војводић, *Прилози познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији и Србији*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана: грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 553; Б. Миљковић, *Сликарство западног улаза у манастир Студеницу из 1208/9. године*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Београд–Крушевац 2002, 183–187.

55 Миљковић, *op. cit.*, 185.

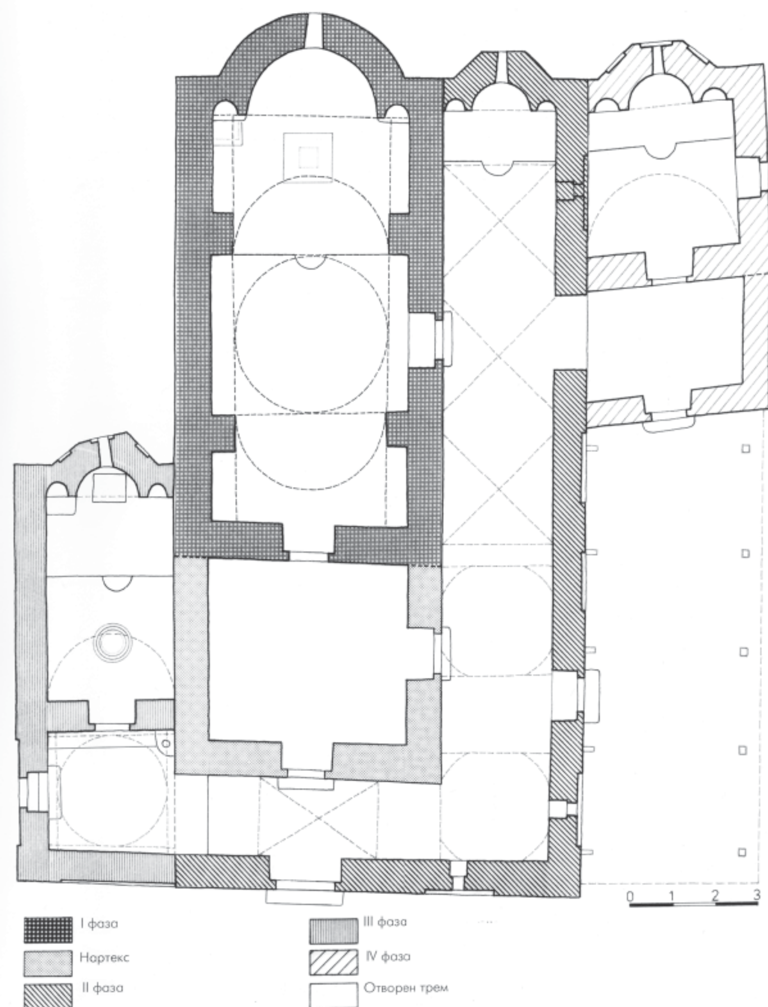
56 Чињеница да је поред арханђела Михаила био насликан свети ратник, а да су се наспрам те две фигуре, на јужном зиду, налазиле представе ктитора и Богородице као патронке храма, у великој мери отклања могућност претпоставке да је небески архистратиг био представљен на улазној капији Трескавца с функцијом „чувара храма". Он понекад има такву улогу, нарочито у програму живописа око црквених портала, у наосу или припрати, али се тада поред њега обично сусреће арханђео Гаврило, v. С. Габелић, *Манастир Лесново: историја и сликарство*, Београд 1998, 195–197; Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 86–88, 116. Треба такође имати у виду чињеницу да су поједине сцене и фигуре у програмима зидног сликарства источнохришћанских цркава могле имати вишеструко и вишеслојно значење.

57 V. n. 12 supra.

58 Реч је о Јосифу Тарханиоту, *проедру* и *дуксу целог Запада* (око 1070), Михаилу Тарханиоту, *патрикију* и *стратегу* (око 1075), Константину Тарханиоту, *стратилату* (крај XI / почетак XII века), и Јовану Тарханиоту, *севасту* (друга половина XII века), v. Leontiades, *Die Tarchaneiotai*, 41–45 (no. 5), 45–46 (no. 6), 53–54 (no. 14), 58–59 (no. 21).

У вези с претпоставком да су Андроник II Палеолог и његов син Михаило IX представљени над улазом у Трескавац по жељи и налогу Михаила Главаса ваља имати на уму и чињеницу да није познато много византијских манастира који су на својој главној капији имали царске портрете. У изворима се помињу само два примера и оба потичу из Тарханиотовог времена. Један се, штавише, налазио у његовој задужбини, на улазу у манастир Богородице Памакаристос. Према описима и цртежима неколико немачких посетилаца Цариграда из друге половине XVI века, ту су били насликани византијски владари Андроник и Ана. У њиховим ликовима у најновијој литератури с добрим су разлозима препознати Андроник II и Ана Угарска, а представа је датована у време између 1277. и 1281. године.[59] Како је у наведеном периоду Андроник био савладар свог оца, закључује се да је код улаза у Главасов манастир морао бити представљен и Михаило VIII са царицом Теодором.[60] Други познати пример владарских представа на капији византијског манастира помиње Максим Плануд. Према речима тог славног научника, који је крајем XIII и почетком XIV века живео у Цариграду, на улазу у један престонички манастир налазили су се, уз представе Христа, Богородице и двојице светитеља, портрети царева Андроника II и Михаила IX. Они су поуздано датовани у време између 1294. и 1305. године, док је манастир прилично убедљиво идентификован као цариградска задужбина Палеолога посвећена светом Димитрију.[61]

На закључак да се у Трескавцу може препознати прилепска задужбина Михаила Главаса Тарханиота упућују и неки подаци који се тичу историје манастира Успења Богородичиног и развоја манастирског комплекса. Додуше, о заснивању тог култног места, чија старост сеже до ранохришћанских времена, још нема поузданих сазнања јер нису спроведена опсежна археолошка истраживања,[62] али су у недавно објављеној монографији посвећеној сложеној архитектури трескавачког католикона прилично прецизно утврђене све важније фазе његове изградње (сл. 9).[63] Језгро данашњег храма – једнобродна грађевина са основом у виду сажетог уписаног крста и куполом – настало је крајем XII или током прве половине XIII века.[64] Црква је вероватно већ тада имала нартекс, мада није искључена могућност да га је добила неколико деценија касније.[65] Наредна фаза градње, која је обухватила зидање опходног брода уз јужни и западни зид постојеће грађевине (сл. 10), приписана је периоду између 1280. и 1320. године.[66] Северни анекс, који се састоји од две просторије – једнобродног параклиса на источној страни и квадратног травеја с куполом на западној – дограђен је вероватно у време краља Душана (1334–1343),[67] а убрзо након те доградње Душанов тепчија Градислав саградио је југоисточни параклис (1340–1350).[68] Значајних градитељских радова, углавном везаних за обнову или преправку храма, било је и током турске власти, закључно с крајем XIX века.[69]



Сл. 9. Кашоликон манасшира Трескавца, основа цркве са обележеним фазама ірадње (ūрема: Е. Касаūова, Архишекшура, 165, црш. 39)

Fig. 9. Monastery of Treskavac, katholikon, ground plan of the church indicating construction phases (after E. Kasapova, Arhitektura, 165, drawing 39)

Уколико је, дакле, Михаило Главас Тарханиот био ктитор Трескавца, његово ктиторство односило би се на изградњу двокраког обимног брода и, веро-

---

[59] R. H. W. Stichel, *„Vergessene Portraits" spätbyzantinischer Kaiser. Zwei frühpalaiologische kaiserliche Familienbildnisse im Peribleptos- und Pammakaristoskloster zu Konstantinopel*, Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte 1 (1998) 84–99, Abb. 14–15; Effenberger, *Zur Restaurierungstätigkeit*, 83–85.

[60] Stichel, *„Vergessene Portraits"*, 97 (с напоменом да су портрети Михаила и Теодоре можда већ били уништени у XVI веку или да из неког другог разлога нису поменути у оновременим описима манастира).

[61] C. Wendel, *Planudea*, Byzantinische Zeitschrift 40/2 (1940) 427–429; Миљковић, *Сликарсшво*, 187.

[62] Бабиќ, *Манасширош Трескавец*, 37–38; Касапова, *Архишекшураша*, IX–X; Смолчић Макуљевић, *Манасшир Трескавац*, 19–22.

[63] Касапова, *Архишекшураша*, 81–165.

[64] *Ibid.*, 81–100.

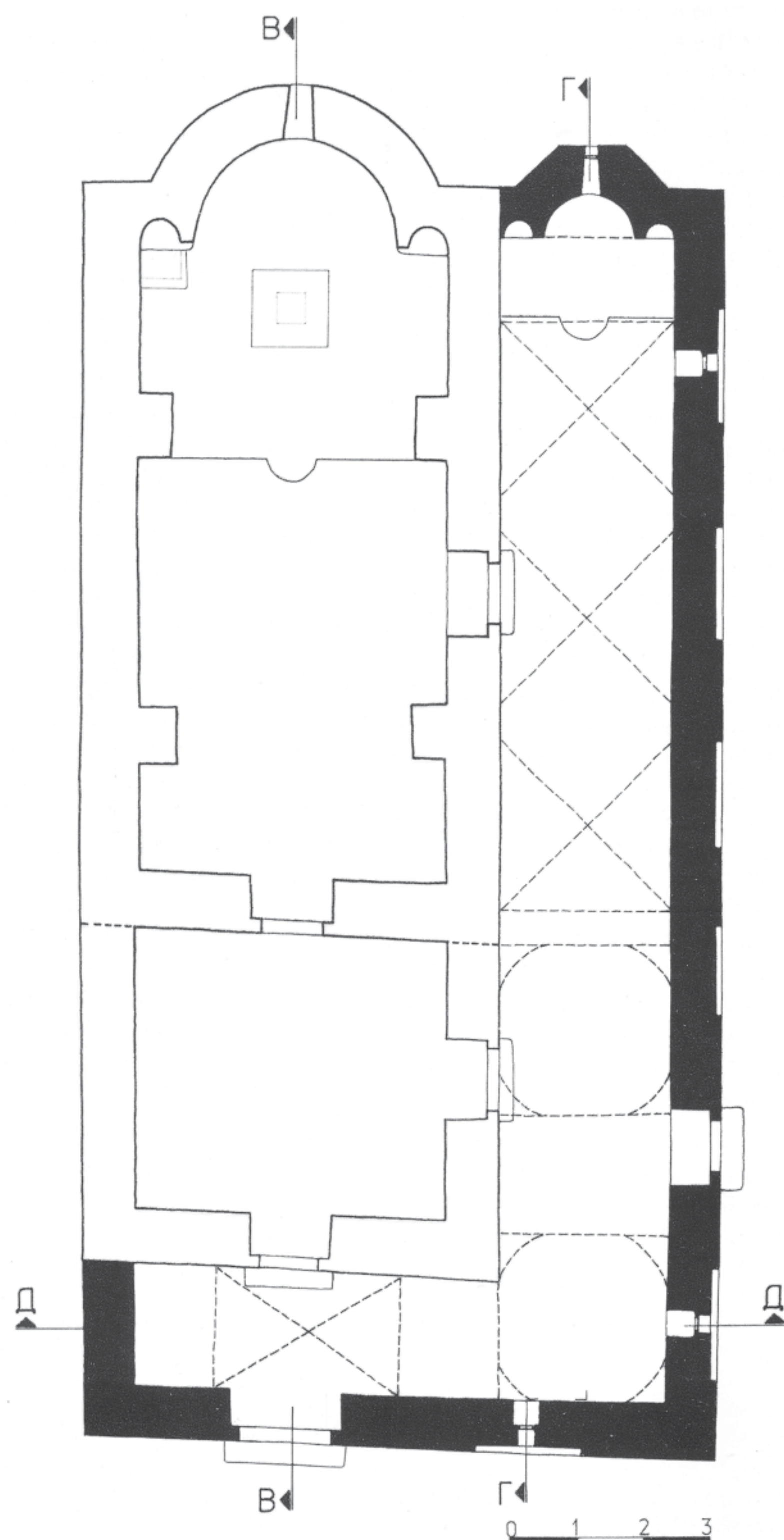
[65] *Ibid.*, 89, 96–97, 100.

[66] *Ibid.*, 101–141. Cf. и Смолчић Макуљевић, *Манасшир Трескавац*, 32, где се основано претпоставља да је у време савладарства Андроника II и Михаила IX „највероватније решен и коначни облик главне манастирске капије".

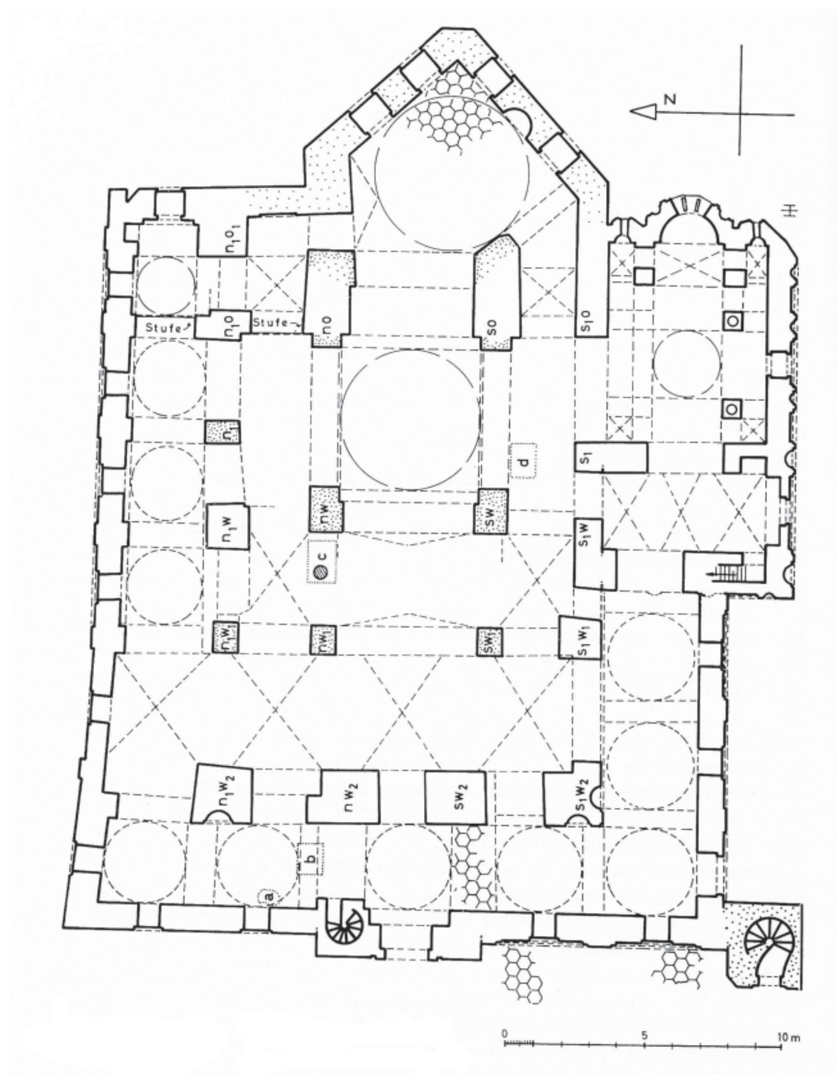
[67] Спојем тог квадратног травеја са западним краком поменутог опходног брода образована је двокуполна спољашња припрата, v. Касапова, *op. cit.*, 142–158.

[68] Касапова, *op. cit.*, 159–165. О ктиторству тепчије Градислава v. М. J. Глигоријевић, *Сликарсшво шейчије Градислава у манасширу Трескавцу*, Зограф 5 (1974) 48–51.

[69] Касапова, *op. cit.*, 167–185.



Сл. 10. Католикон манастира Трескавца, основа цркве после друге фазе градње (према: Е. Касапова, Архитектура, 103, црт. 28)
Fig. 10. Monastery of Treskavac, katholikon, ground plan of the church after the second construction phase (after E. Kasapova, Arhitektura, 165, drawing 39)



Сл. 11. Црква Богородице Памакаристос у Цариграду, основа (цртеж Х. Халенслебена, према: Effenberger, Zur Restaurierungstätigkeit, Abb. 4)
Fig. 11. Church of the Virgin Pammakaristos in Constantinople, ground plan (drawing by H. Hallensleben; after Effenberger, Zur Restaurierungstätigkeit, Abb. 4)

ватно, куле звоника у чијем је приземљу, западно од католикона, формирана главна манастирска капија. Такав обим и карактер ктиторског чина били би у складу с неким другим подацима о Тарханиотовом задужбинарству. Поновићемо да је истакнути византијски војсковођа у још три случаја обнављао старе црквене грађевине. То су цариградска Богородица Памакаристос, солунски параклис Светог Јевтимија и Свети Јован Претеча у Созопољу. За наше истраживање посебно је значајан славни престонички манастир. Према најновијим истраживањима, Михаило Главас је, након преузимања ктиторских права и обавеза над задужбином Јована Комнина, најпре обновио манастирски католикон (1263–1281). При томе је дуж северног зида првобитне грађевине доградио узак, издужен брод с параклисом на источној страни и, испред њега, травеј с крстастим сводом, којим је северни брод повезан с нартексом (сл. 11).[70] Сам нартекс, који чине три травеја с крстастим сводовима, такође је саграђен или, евентуално, темељно обновљен Главасовом заслугом.[71] У сваком случају, у његово време постао је део двокраког „амбулаторијума“.[72] У истом периоду вероватно је сазидана кула звоник на западној страни храма.[73] Убрзо после 1302/1303. годи-

70 Effenberger, *Zur Restaurierungstätigkeit*, 88–92.

71 *Ibid.*, 86–92.

72 Термин *амбулаторij* (*ambulatory*) користи за наведени део цркве Сирил Манго (Mango, *The Monument*, 3 et passim).

73 Mango, *op. cit.*, 24–25.



Сл. 12. Католикон манастира Трескавца, поглед с јужне стране
Fig. 12. Monastery of Treskavac, katholikon, view from the south

не изграђен је јужни параклис, у којем је ктитор манастира касније сахрањен.[74]

Из наведеног проистиче да је прва фаза Главасових радова у манастиру Богородице Памакаристос у погледу програмско-просторног концепта имала доста сличности с градитељским радовима изведеним у Трескавцу између 1280. и 1320. године. Обе првобитне манастирске цркве добиле су двокраки обимни брод, с тим што је у цариградском храму он обухватао северну и западну страну постојеће грађевине (сл. 11), а у цркви код Прилепа јужну и западну (сл. 9 и 10). У оба манастира у разматраном раздобљу изграђене су, изгледа, и куле звоници.

Детаљна анализа делова трескавачке цркве насталих у време владавине Андроника II (сл. 12 и 13) показује да су они блиско повезани с цариградским градитељством епохе Палеолога и у погледу спољашњег обликовања, технике градње и декорације фасада. Неколико значајних аналогија пронађено је управо у архитектури Богородице Памакаристос. То су наглашен недостатак склада између структуре и форме у обради фасада, рашчлањивање спољашњих зидних површина помоћу више редова плитких слепих ниша, при чему ти редови нису међусобно усаглашени, и посебно израда лукова слепих ниша од камена и опека. Она се у ширем региону запажа само у Трескавцу.[75]

У прилог закључку да се Главасов манастир у Прилепу може поистоветити с манастиром Трескавцем говори и неколико ситнијих показатеља.

Трескавац је посвећен Богородици, а већ је показано да је Михаило Главас био посебно предан у прослављању имена Мајке Божије. Поред тога што је обновио цариградску обитељ основану у част Богородице Памакаристос, у престоници је саградио и манастир Богородице Атиниотисе. Подсетићемо још једном на чињеницу да је он био посвећен истоименој чудотворној икони која је красила цркву саграђену унутар атинског Партенона и привлачила бројне ходочаснике све до латинског заузимања Атине почетком XIII века.[76] Манастир Успења Богородичиног над Прилепом такође је поседовао чудотворну икону – Богородицу „Трескавску".[77] Податак да су краљ Душан и краљица Јелена упутили свог младог сина Уроша на поклоњење тој икони показује да је она уживала знатан углед, стечен још у доба византијске власти над Пелагонијом.[78]

Пажњу заслужује и то што је српски краљ Милутин богато даривао Трескавац. О даровима српског владара најисцрпније пише архиепископ Данило II 1324. године, приликом описа Милутинове ктиторске активности у страним земљама, пре свега у „целој Великој Романији и у самом … новом Риму, Цариграду". Ту су, поред манастира код Прилепа, поменути Света гора с Хиландаром, Цариград, Солун и кичевска област.[79] Према Даниловим речима, Милутин је „дому пресвете Богородице у месту званом Трескавац" поклонио иконе, кадионице, свећњаке и друге литургиј-

[74] Effenberger, *Zur Restaurierungstätigkeit*, 79–92 (са старијим мишљењима о хронологији грађења јужног параклиса).

[75] Касапова, *Архитектурата*, 113–132.

[76] V. supra.

[77] Cf. Смолчић Макуљевић, *Манастир Трескавац*, 86–92.

[78] О Урошевом поклоњењу Богородици Трескавској сведочи *Трећа трескавачка повеља*, издата 1343–1345, v. Славева, Мошин, *Грамотите*, 152. Чудотворна трескавачка икона поменута је на почетку те повеље као чюдотворнца глаголема в трѣскавцн (Славева, Мошин, *op. cit.*, 143). Cf. и Смолчић Макуљевић, *op. cit.*, 86.

[79] *Животи краљева и архиепископа српских, написао архиепископ Данило и други*, изд. Ђ. Даничић, Загреб 1866, 103, 132, 136. О времену настанка Даниловог *Житија краља Милутина* v. Г. Л. Мак Даниел, *Генезис и састављање Данилового зборника*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 220.

ске предмете, златан новац и разну стоку, чак и камиле.[80] На основу Душанових повеља Трескавцу зна се, даље, да је Стефан Урош II прилепском манастиру даривао и земљишне поседе.[81] У литератури су наведени дарови с правом доведени у везу са обновом манастира изведеном у доба савладарства Андроника II и Михаила IX. При томе је посебно указано на краљево настојање око обнове старих култних места регионалног значаја, испољено у више наврата.[82] Важну улогу у овом случају могао је имати и углед чудотворне Богородице „Трескавске". На такву претпоставку упућивао би други помен Трескавца у Даниловом спису – у контексту описа Милутинових „приноса" иконе светог Ђорђа у светитељевом храму у Кичеву.[83] Могуће је, најзад, да је и краљев приватни однос с ктитором обнове прилепског манастира у извесној мери утицао на његову одлуку да учествује у снажењу угледног светилишта, иако се оно налазило ван његове државе. Познато је да је Михаило Главас имао веома важну улогу у склапању трајног мира између Србије и Византије 1299. године.[84] Према наводима из Пахимерове *Историје*, управо је он предложио цару Андронику да ступи у мировне преговоре са српским краљем,[85] док Метохит сведочи о томе да је Главас током договора о Милутиновом венчању с принцезом Симонидом самостално и „скоро свакодневно" комуницирао с потоњим царским зетом.[86]



Сл. 13. Католикон манастира Трескавца, поглед са западне стране
Fig. 13. Monastery of Treskavac, katholikon, view from the west

Поред аргумената који иду у прилог поистовећивању Тарханиотове задужбине у Прилепу с манастиром Трескавцем, постоје и извесне могућности да се таква претпоставка оспори, али се чини да оне могу бити отклоњене пажљивом анализом одговарајућих података. Ту пре свега мислимо на неподударности између назива Трескавац и *Присклавица* (*Πρισκλάβητζα*). Оне варирају зависно од тога који се изворни облик имена прилепског манастира користи приликом поређења. Разлике су најмање када се узме у разматрање један од најстаријих сачуваних преписа Данилових *Житија краљева и архиепископа српских*. Реч је о *Лавовском препису*, насталом нешто пре 1574. године (Национална библиотека Варшава, *Aks. 10780*).[87] У њему је манастир Успења Богородичиног наведен као трескавнца,[88] а такав назив својим другим делом (последњих пет слова) у потпуности одговара транслитерираном облику *Πρισκλάβητζα*, с обзиром на чињеницу да се код грецизације словенских речи словом *ета* најчешће преносе графеми с гласовном вредношћу *и*.[89] Облик трескавнца био је, међутим, прилично редак. У *Милешевском препису* Даниловог списа, насталом 1552/1553, на одговарајућем месту у Милутиновом житију помиње се домь прѣсветыѥ богороднце ... вь месте рекомемь трескав[ь]цѣ.[90] Управо та или њој врло слична форма имена угледног прилепског манастира најчешће се сусреће у српским изворима. Најстарији познати пример потиче из прве Душанове трескавачке повеље, издате 1334–1336. године – монастырь прѣсветыѥ богороднце ѥаже глаголюемоѥ мѣсто трѣскавьць.[91] Да у *Лавовском препису* ипак није дошло до грешке преписивача, него да је реч о једном од коришћених облика имена манастира, говорило би то што су и у савременом српском језику речи *трескавац* и *трескавица* синоними.[92] Ми ћемо, међутим, овде размотрити и најчешће употребљавани облик – трѣскавьць (трескавьць). Пре његовог поређења с називом прилепског манастира поменутог у *Парафрази Пахимереве „Историје"* (*Πρισκλάβητζα*) важно је најпре обратити пажњу на последњи слог у том називу (-*τζα*). Као што је одавно уочио Петар Скок, Византинци су

[80] *Живот краљева и архиепископа*, 103, 132, 136. Cf. и Смолчић Макуљевић, *op. cit.*, 34–38.

[81] Славева, Мошин, *Грамотите*, 152. Cf. и Смолчић Макуљевић, *op. cit.*, 35–36, 38.

[82] Смолчић Макуљевић, *op. cit.*, 37.

[83] *Живот краљева и архиепископа*, 103.

[84] Cf. С. Станојевић, *Краљ Милутин*, Годишњица Николе Чупића 46 (1937) 11–12; Θεοχαρίδης, *Μιχαὴλ Δούκας Γλαβᾶς*, 200; *Византијски извори* VI, 36 (Љ. Максимовић), 96–97 (И. Ђурић).

[85] *Византијски извори* VI, 36.

[86] *Ibid.*, 97.

[87] О том препису v. Г. Мак Данијел, in: *Данило други. Живот краљева и архиепископа српских. Службе*, ed. Г. Мак Данијел, Д. Петровић, Београд 1988, 268; А. Наумов, *Препис Даниловог зборника који је био у Лавову (Bul 198 III), а данас се чува у варшавској Народној библиотеци (Aks. 10780)*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, 211–213; *Rękopisy cerkiewnosłowiańskie w Polsce. Katalog*, eds. A. Naumow, A. Kaszlej, Kraków 2004, 498–499.

[88] *Живот краљева и архиепископа*, 137, n. 1.

[89] Cf., нпр., A. Loma, *Serbisches und kroatisches Sprachgut bei Konstantin Porphyrogennetos*, ЗРВИ 38 (1999–2000) 123 (с већим бројем примера, попут: Ἤμοτα – *Imota*, *Μορήσης* – *Morišь*, *Τιμήσης* – *Tьmišь*, *Βλαστίμηρος* – *Vlastimirъ*, *Τερπημέρης* – *Tьrpiměrъ* итд., на стр. 96–120).

[90] Архив САНУ, *А 14509*, л. 71ᵛ. Рукопис није публикован. До 1896. године чуван је у Хиландару, v. Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара: палеографски албум*, Београд 1978, 167 (no. 435); Мак Данијел, *op. cit.*, 268. Исти облик имена манастира среће се и у *Млађем карловачком препису* Даниловог списа, из 1780 – к҆ мѣстѣ рекомѣмъ трескав[ь]цѣ (Патријаршијска библиотека у Београду, *бр. 51*, л. 177ᵛ).

[91] Славева, Мошин, *Грамотите*, 77, 80.

[92] *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* XVIII, ed. S. Musulin, Zagreb 1962, 612–613; *Речник српскохрватског књижевног језика* VI, Нови Сад 1976, 281–282.

обично грецизирали словенске топониме завршене на сугласник тако што су им додавали наставак -*α*. Образлажући свој закључак, угледни лингвиста и ономастичар углавном цитира примере из XI, XII и XIII века, као што су *Τριάδιτζα* – Средец, *Βοδηνά* – Воден, *Πριζδρίανα* – Призрен,[93] али је извесно да је наведена пракса постојала и пре и после тог времена. За ранију епоху илустративан је спис о народима Константина Порфирогенита. Ту се Славинац помиње као *Σλαβίνετζα*, Мљет као *Μέλετα*, Клобук као *Κλαβώκα*, Скрадин као *Σκόρδονα*, Нин као *Νίνα* (*Νῶνα*) итд.[94] У доба Палеолога Пахимер тврђаву Раховец код Трнова у Бугарској зове *Ῥεαχοβίτζα*.[95] Сличних примера има и код других писаца исте епохе. Тако је за Нићифора Григору Београд (Берат) *Βελλέγραδα*,[96] док је за Јована Кантакузина Дебрец *Δεύριτζα*, а Старидол *Σταρίδολα*.[97] Следио би закључак да се и изворни, старословенски назив Главасовог манастира код Прилепа највероватније завршавао на сугласник (*τζ* = ц). То би, даље, значило да је последњи слог изворника, ортографски исправно написан, имао форму -вьць, као код старословенских речи ꙁаимодавьць, ласкавьць, мрътвьць, пѣвьць, Трѣскавьць итд.[98]

С наведеним закључцима и чињеницама на уму, дајемо табеларно поређење двају разматраних облика старословенског назива манастира Трескавца и двеју могућих форми изворног назива Главасове задужбине у Прилепу, транслитерираног у *Парафрази Пахимерове „Историје“* као *Πρισκλάβητζα*:

Табела 1: трескавица – присклавица

т	р	є	с	к	а	в	и	ц	а
п	р	и	с	кл	а	в	и	ц	а

Табела 2: трѣскавьць – присклавьць

т	р	ѣ	с	к	а	в	ь	ц	ь
п	р	и	с	кл	а	в	ь	ц	ь

Чини се да је осврт на осенчена места којима су истакнуте неподударности између упоређених назива најоправданије започети с краја, то јест од пете колоне двеју табела, јер је већ било речи о последњим слоговима. У грчким изворима у називу прилепске задужбине Михаила Главаса написана су слова *κλ* између *сиīме* и прве *алфе*.[99] Уколико је та задужбина идентична с манастиром Трескавцем, слово *λ* било би сувишно, па је потребно разјаснити његову појаву. У том погледу важно је нагласити чињеницу да је у византијским изворима неретко долазило до уметања слова код транслитерације словенских речи. Код Јована Кинама, на пример, Босна се наводи као *Βόσθνα*,[100] Призрен је код Димитрија Хоматина *Πρισδρίανα*,[101] док је Струмица код Јована Кантакузина *Στριμβιτζα*.[102] Због уметања слова *λ* занимљив је и податак да је у Порфирогенитовом спису о народима Сервија означена као *Σέρβλια*, иако је реч о називу познатог грчког града (*τα Σέρβια*).[103] У истом контексту ваља се присетити и карактеристичне грчке транслитерације старословенских појмова у чијем је корену реч *Словен* (*Славен*). Одавно је уочено да је код таквих појмова најчешће формирана сугласничка група *σκλ* (нпр. *Σκλάβοι*, *Σκλαβηνία*, *Σκλαβηνοί*, *Σκλαβογενεῖς*, *Σκλαβάρχοντες*, *Σκλάβος* итд.),[104] односно *σθλ* (*Σθλάβοι*, *Σθλοβενοί*, *Πρεσθλάβος*, *Μιροσθλάβος*, *Σθλαβῖνος*, *Δεσίσθλαβος*, *Σφεντισθλάβος*, *Τολίσθλαβος* итд.).[105] То је понекад чињено и због неразумевања, када би се писцу учинило да нека словенска реч има дотични корен, па је, на пример, код Ане Комнине Сланица постала *Σθλανίτζη*.[106] Стога није немогуће да је писац *Парафразе Пахимерове „Историје“* или неки од преписивача његовог списа приликом грецизирања речи трѣскавьць формирао групу *σκλ* по инерцији, имајући у свести поменуто „правило“ транслитерације, или је погрешно веровао да назив прилепског манастира представља сложеницу чији други део има везе са Словенима (*Πρι-σκλάβητζα*).

Објашњење захтева и неподударност која је истакнута у трећој колони наших двеју табела. У рукописима с текстом парафразе Пахимеровог списа на том месту написан је вокал *јоīа*, а стари српски назив манастира Трескавца изискивао би у транслитерацији *еīу* или *еīсилон*. Код грецизирања словенских речи у византијским изворима *јоīом* се, по правилу, транслитерирају слова *иже*, *и* и *īанко јер* (и, і, ь),[107] али има и изузетака код којих се *јоīом* преносе управо графеми с гласовном вредношћу *е* или *је* (є, ѣ, ѥ). Тако, су, на пример, у списима Теофана Исповедника и Игњатија Ђакона Словени (Славени) означени као

[93] P. Skok, *Ortsnamenstudien zu* De administrando imperio *des Kaisers Constantin Porphyrogennetos*, Zeitschrift für Ortsnamenforschung 4/3 (1928) 225–226. Cf. и Loma, *Serbisches und kroatisches Sprachgut*, 138.

[94] Loma, *op. cit.*, 99, 103, 111, 114, 115, 124.

[95] *Georges Pachymérès. Relations historiques, 4. Livres X–XIII*, ed. A. Failler, Paris 1999, 493.

[96] *Визанīијски извори* VI, 160, 202.

[97] *Ibid.*, 336, 343, 512.

[98] За наведене примере v. *Slovník jazyka staroslověnského* I, red. J. Kurz, Praha 1966, 637; II (1973) 107, 235; III (1982) 523. Овде треба имати у виду чињеницу да се код грецизације словенских речи словом *еīа*, поред графема с гласовном вредношћу *и*, преноси и *īанко јер* (ь), cf. Loma, *Serbisches und kroatisches Sprachgut*, 138.

[99] Овде имамо у виду оба рукописа с потпуним текстом *Парафразе Пахимерове „Историје“* – већ поменути *Vaticanus gr. 1775*, настао око 1585, и рукопис из библиотеке Александрине у Александрији (*Alexandrinus gr. 99*), из приближно истог времена. О тим рукописима v. Failler, *La tradition manuscrite (livres I–VI)*, 165–166; idem, *La tradition manuscrite (livres VII–XIII)*, 144–146; *La version brève* I, X–XI. За разматрано место у тексту v. *La version brève* II, 68.

[100] *Визанīијски извори* IV, 28, 51.

[101] *Demetrii Chomateni Ponemata diaphora*, ed. G. Prinzing, Berlin 2002, 299 (86_{95}) 337–338 ($103_{2, 10, 33}$).

[102] *Визанīијски извори* VI, 332–333.

[103] *Визанīијски извори за исīорију народа Јуīославије* II, ed. Б. Ферјанчић, Београд 1959, 47.

[104] *Визанīијски извори за исīорију народа Јуīославије* I, ed. Г. Острогорски, Београд 1955, 22, 52, 251, 278; *Визанīијски извори* II, 16, 19, 45, 57, 76.

[105] *Визанīијски извори* I, 156, 301; *Визанīијски извори* II, 45, 57; *Визанīијски извори за исīорију народа Јуīославије* III, eds. Ј. Ферлуга et al., Београд 1966, 77; *Визанīијски извори* IV, 193; *Визанīијски извори* VI, 61, 103, 313, 520, 594. О наведеној појави v. Loma, *Serbisches und kroatisches Sprachgut*, 116, 119, 123.

[106] *Визанīијски извори* III, 389.

[107] Cf., на пример, Loma, *Serbisches und kroatisches Sprachgut*, 123, 129–130.

Σκλαυινοί (*Σκλαβῖνοι*),[108] а по тој особености слична су и дела Михаила Солунског, у којима се јављају речи *Σθλαβῖνοι* и *Σθλαβῖνος*.[109] Град Љеш код Јована Скилице и Ане Комнине, у складу са античком традицијом, носи назив *Εἰλισσός* односно *Ἐλισσός*,[110] док је у списима Скилице, Кекавмена и Михаила Аталијата бугарски Средец наведен као *Τριάδιτσα*.[111] Код Хоматина се, као што је већ поменуто, Призрен јавља као *Πρισδρίανα*.[112] И писци епохе Палеолога слично поступају. Код Кантакузина Дебрец је *Δεύριτζα*, Просек је за Григору *Προσιάκος*, а Пахимер, вреди поновити, бугарску тврђаву Раховец назива *Ῥεαχοβίτζα*.[113] Поменућемо и то да је код Прокопија из Цезареје област римског града Ремезијане означена као *χώρα Ῥεμισιανισία*.[114] Нису малобројни ни примери где су старословенска слова с гласовном вредношћу *е* или *је* транслитерирана неким другим грчким вокалом (*α*, *ο*, *υ*): Порфирогенит назива хрватског кнеза Крешимира *Κρασημέρης*, Ана Комнина, Кинам и Никита Хонијат Браничево називају *Βρανίτζοβα*, Просек је код Хоматина *Πρόσακος*, Прилеп код Григоре, Кантакузина и Григорија Паламе *Πρίλλαπος*, Кожељ код Григоре *Κοζύλης* итд.[115]

Преостаје још да пропратимо с неколико речи разлику између два назива на коју је указано у првој колони приложених табела. Она је свакако најупадљивија и најважнија јер се тиче почетног слова. Могло би се, штавише, закључити да би без те разлике расправа о поистовећивању Трескавца с Тарханиотовом задужбином у Прилепу била готово излишна. За поређење бисмо на једној страни имали облике трѣскавьць и трескавнца, а на другој трнсклавьць и трнсклавнца (Трескавац–Трисклавац, Трескавица–Трисклавица).

Консонанти *π* и *τ* једнаки су у грчком језику по звучности и трајању изговора, али се њихове улоге при грецизацији словенских речи обично не мешају. У изворима, међутим, постоје примери неодговарајуће транслитерације неких других сугласника. Оне су најчешће окарактерисане као *lapsus calami*. Тако се у једном Прокопијевом спису покрајина Превалитана (Превалис) помиње као *Πρέκαλις*,[116] док је код Порфирогенита хрватска жупа Цетина означена као *Τζένζηνα*.[117] Четири века касније Јован Кантакузин наводи Велбужд као *Βελμάσδις*,[118] а за Манојла Фила Славиште је *Σθλάβιτζα*.[119] За нас је посебно занимљив



Сл. 14. Vaticanus gr. 1775, fol. 234, детаљ слике 2 (πρισκλάβητζα)
Fig. 14. Vaticanus gr. 1775, fol. 234, detail of Fig. 2 (πρισκλάβητζα)

пример неодговарајуће транслитерације сугласника на почетку топонима – већ помињани појам *Τριάδιτσα*, који византијски писци XII века користе за античку Сердику, проистекао је највероватније из погрешне грецизације словенског назива тог града (срѣдець).[120] У случају којим се овде бавимо слична грешка не би била необјашњива. Најстарији познати препис *Парафразе Пахимерове „Историје“* (*Vaticanus graecus 1775*) настао је, како је већ речено, око 1585. године у манастиру Светог Јована Богослова на Патмосу – готово три века после смрти Михаила Главаса и скоро хиљаду километара далеко од Прилепа.[121] То је довољан аргумент за претпоставку да творци тог преписа – Никифор Хартофилакс и Никита Миндрин Панкалос – које је ангажовао Алвизе Лолино, учени Крићанин млетачког порекла, нису познавали старе прилепске цркве и манастире, а вероватно ни ктиторску делатност истакнутог војсковође из епохе Палеолога.[122] Грешку у навођењу назива Главасове прилепске задужбине могао је да направи и писар изгубљеног патмоског рукописа који је послужио као предложак Лолиновом препису[123] или неки од ранијих преписивача тог списа.[124] У оба случаја грешка би била сасвим разумљива с обзиром на изразиту сличност лигатура П-Р и Т-Р у позној и поствизантијској минускули (сл. 14 и 15).[125] Постоји, разуме се, и могућност да је назив прилепског манастира погрешно навео сам писац *Парафразе Пахимерове „Историје“* крајем XIV или почетком XV

[108] *Византијски извори* I, 223, 225, 234–236, 255.

[109] *Византијски извори* IV, 193.

[110] *Византијски извори* III, 128

[111] *Ibid.*, 85, 209, 228.

[112] Cf. n. 101 supra.

[113] *Византијски извори* VI, 207, 336; *Georges Pachymérès. Relations historiques* IV, 493

[114] *Византијски извори* I, 63.

[115] *Византијски извори* II, 43; *Византијски извори* III, 392; *Византијски извори* IV, 13, 117; *Византијски извори* VI, 309, 312, 332, 333, 639; *Demetrii Chomateni Ponemata*, 403 (131_3).

[116] *Византијски извори* I, 33.

[117] *Constantine Porphyrogenitus. De administrando imperio*, ed. Gy. Moravcsik, transl. R. J. H. Jenkins, Washington 1967, 144 (30_{91}). Cf. и Loma, *Serbisches und kroatisches Sprachgut*, 100–101.

[118] *Византијски извори* VI, 336.

[119] *Ibid.*, 594.

[120] Срјадец (Срѣдець) – Триадец (*Τριάδιτσα*), cf., нпр., Й. Иванов, *Средневековна София*, in: *Юбилейна книга на град София (1878–1928)*, София 1928, 32; Ж. Велкова, *Имената на нашата столица през вековете*, Векове 2/2 (София 1973) 62; Г. Цанкова-Петкова, *Сердика – Средец през ранното средновековие (IX–XII в.)*, in: *София през вековете* I, София 1989, 44. За помоћ у проналажењу одговарајуће литературе за ову напомену захвалан сам проф. Елки Бакаловој.

[121] Failler, *La tradition manuscrite (livres I–VI)*, 165–166; Failler, *La tradition manuscrite (livres VII–XIII)*, 145; *La version brève* I, XI.

[122] О настанку поменутог преписа и улози А. Лолина, потоњег бискупа Белуна у Венету, v. Failler, *La tradition manuscrite (livres I–VI)*, 165–166; *La version brève* I, X–XI (с податком да је Никита Миндрин Панкалос био писар другог дела ватиканског рукописа, онога у којем се налази помен Главасове задужбине у Прилепу).

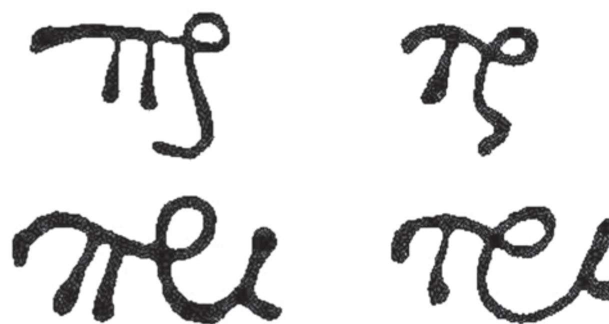
[123] О том изгубљеном рукопису, који је поменут у инвентару поменутог манастира на Патмосу, насталом 1581–1582. године, v. Failler, *La tradition manuscrite (livres I–VI)*, 165–166.

[124] О рукописној традицији списа v. Failler, *La tradition manuscrite (livres I–VI)*, 164–171; Failler, *La tradition manuscrite (livres VII–XIII)*, 143–146; *La version brève* I, X–XII (с поменом непотпуно сачуваних преписа из XV века).

[125] Cf., нпр., W. Wallace, *An index of Greek ligatures and contractions*, Journal of Hellenic Studies 43 (1923) T. XIII–XIV, XX; W. H. Ingram, *The ligatures of early printed Greek*, Greek, Roman and Byzantine Studies 7 (1966) 386, 388.

века.[126] Сличне грешке сусрећу се у епохи Палеолога, чак и када је реч о натписима чија је садржина писарима сасвим сигурно била добро позната. О томе јасно сведочи представа светог Трофима у наосу дечанског католикона. Настала око 1345. године, заслугом неког угледног византијског сликара из Солуна или престонице, она носи натпис ὁ ἁγ(ιο)ς ΠΡΟΦΙΜΟΣ.[127]

Поистовећивању Трескавца с прилепском задужбином Михаила Главаса могло би се евентуално приговорити и због тога што истакнути византијски војсковођа није поменут у трескавачким повељама које је између 1334. и 1345. године издао краљ Душан. Српски владар, наиме, у *Првој повељи* каже само то да свој акт издаје по ѡбразоу древнихь цареи грьчьскыхь и бльгарьскыхь који су пре њега владали тѣми странами,[128] док у краткој експозицији *Треће повеље* наводи како је Трескавцу потврдио оно што су му раније дали царие и кралиеве и кто любо.[129] У трескавачким повељама, међутим, није наведено име ниједног од главних ктитора прилепског манастира, а њих је свакако било неколико, с обзиром на већ наведене податке о постојању више фаза у грађењу трескавачког католикона. Оснивач манастира и личности које су биле заслужне за остале значајније градитељске радове изведене у Трескавцу пре српског освајања прилепског краја без сумње су у свој ктиторски чин укључили и дарование разноврсних материјалних добара. Стога њима треба приписати највећи део имовине потврђене Душановим повељама. Реч је извесно о добрима чији дародавци нису наведени.[130] У актима српског владара поименце су поменути само ситнији приложници, они који су Трескавцу доделили по једну њиву, виноград, стас, село, селиште или метох, попут Беривоја, Мисинополитове деце, Мамина, Просеника, игумана Калиника и кире Ирине Комнине, жене неког *великог папије*.[131] Та кира Ирина, која је даривала манастиру половину селишта Дуга Вас, могла би ипак бити важна за наше истраживање јер је и Михаило Главас неко време, негде између 1262. и 1282. године, носио титулу *великог папије*.[132] Она је од XIII века имала почасни карактер и добијали су је само припадници племићких породица, међу њима и потоњи цар Јован Кантакузин.[133] Поред титуле мужа кире Ирине, занимљиво је и њено презиме. И Главасова супруга је, по оцу, потицала од Комнина. Она се, међутим, звала Марија.[134] Могло би се евентуално претпоставити да је имала два имена или да је славни војсковођа био ожењен Ирином Комнином пре брака с Маријом (о чему нема никаквог помена у изворима). Ваља ипак имати у виду гледиште Сирила Манга по коме је Марија, потоња монахиња Марта, била много млађа од



Сл. 15. Примери лигатура у поствизантијској минускули – горе: π-ρ и τ-ρ; доле: π-ρ-ι и τ-ρ-ι (према Ingram, Ligatures, 386, 388)

Fig. 15. Samples of ligatures in the post-Byzantine minuscule script – above: π-ρ and τ-ρ; down: π-ρ-ι and τ-ρ-ι (after Ingram, Ligatures, 386, 388)

---

126 За датум настанка списа v. *La version brève* I, X.

127 М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана: грађа и студије*, 617–619, сл. 12.

128 Славева, Мошин, *Грамотите*, 78. Занимљиво је што се у истој повељи, на крају диспозиције, наводи како краљ Душан издаје своју хрисовуљу „по образу древних царева грчких" који су пре њега владали „тим странама". Бугарски цареви на том месту нису поменути (Славева, Мошин, *op. cit.*, 91). У литератури се помен бугарских царева у експозицији повеље доводи у везу с Јованом Асеном, који је држао прилепски крај између 1230. и 1241. године, v. Смолчић Макуљевић, *Манастир Трескавац*, 28. Од бугарских царева Прилеп је накратко држао и Калојан (1203–1207), v. Аџиевски, *Пелагонија*, 123–126. Што се тиче идентификације „древних грчких царева", треба имати у виду податак да је Прилеп постао значајан за Византију тек од времена Василија II, v. A. Kazhdan, *Prilep*, in: ODB III, 1718. С друге стране, закључак Е. Касапове да је најстарији део католикона Трескавца настао крајем XII или током прве половине XIII века (cf. supra) допушта могућност да се први византијски ктитори манастира доведу у везу с царевима из династије Анђела – Исаком II (1185–1195) и Алексијем III (1195–1203) – или с њиховим сродницима који су током прве две трећине XIII века владали Епирском деспотовином. Епирски Анђели држали су Прилеп од 1216. до 1230. и од 1241. до 1259. године, v. Аџиевски, *op. cit.*, 136–159. После њих власт у Пелагонији поново преузима обновљена Византија, са царевима из династије Палеолога на челу. Они су Прилеп држали све до 1334. године, када је град освојио краљ Душан. Од византијских владара наведених епоха најсигурније се доводе у везу с Трескавцем Андроник II Палеолог и његов син Михаило IX, v. Смолчић Макуљевић, *op. cit.*, 27–33. Због чињенице да су у повељи прво поменути документи византијских царева, па тек онда акти бугарских владара, мора се ипак имати у виду и време пре бугарске владавине Прилепом, то јест пре 1230. године. Осим тога, мало је вероватно да би у Душановој повељи поменута двојица Палеолога били названи „древним царевима грчким". Андроник II је умро 1328, свега три године пре него што је Душан дошао на српски престо. Састављач текста повеље имао је очито на уму и неке раније византијске владаре, највероватније поменуте цареве из династије Анђела или, евентуално, Михаила VIII Палеолога.

129 Славева, Мошин, *Грамотите*, 143.

130 За детаљне податке о економским добрима и имовини манастира Трескавца v. Смолчић Макуљевић, *Манастир Трескавац*, 50–53.

131 За наведене приложнике v. Славева, Мошин, *op. cit.*, 79, 88, 89, 144, 146, 149. Cf. и Смолчић Макуљевић, *op. cit.*, 47–48. У *Другој трескавачкој повељи*, чија је аутентичност спорна (v. n. 34 supra), помињу се још *кастрофилакс* Драгоман, који је Трескавцу приложио селиште Комарчани, и архиепископ Никола, који му је доделио један метох у Преспи, v. Славева, Мошин, *op. cit.*, 125.

132 Cf. Leontiades, *Tarchaneiotai*, 69–70. Cf. и Failler, *Pachymeriana altera*, 76, n. 3, 77; *Georges Pachymérès. Relations historiques III. Livres VII–IX*, ed. A. Failler, Paris 1999, 92, n. 11; 204, n. 13; 299, n. 7.

133 О титули *великог папије* v. R. Guilland, *Recherches sur les institutions byzantine* I, Berlin 1967, 251–265; A. Kazhdan, *Papias*, in: ODB III, 1580.

134 О Марији Тарханиотиси v. V. Laurent, *Kyra Martha. Essai de topographie et de prosopographie byzantine*, Échos d'Orient 38 (1939) 297 sqq; PLP XI, 181, no. 27511; Leontiades, *op. cit.*, 78–79 (no. 38). A. Effenberger, *Zu den Eltern der Maria Dukaina Komnene Branaina Tarchaneiotissa*, JÖB 57 (2007) 169–182.

супруга пошто га је знатно наджвела, иако је и сам протостратор живео око седамдесет година.[135] Била је свакако још жива око 1330, а Главас је умро негде између 1305. и 1315. године.[136]

У вези с приложницима поменутим у трескавачким повељама важно је рећи још и то да чак ни све личности које су обдариле манастир скромнијим донацијама нису наведене по имену. Такви дародавци, уколико су били високи државни или црквени великодостојници, поменути су само по звању или титули – један *протосеваст* дао је манастиру селиште у Могиленама, неки *каниклиос* подарио му је цркву Светог Илије у Лишини с целокупном имовином, а неименовани влашки епископ приложио је као метох Светог Николу у Хлерину.[137] Исто је и с владарима који су даривали ситније прилоге прилепском манастиру. *Друга трескавачка повеља* саопштава тако да је Душан потврдио Трескавцу њиву у Арменохору и два рибара у Преспи що придаде царь,[138] док се у *Првој повељи* наводи како су „светопочивши краљ" и „господин краљ" ꙁа доүшоү си дали манастиру метох Крпен у Пологу, односно село Јеленешци.[139] Тек се посредним путем закључује да је реч о краљевима Милутину и Стефану Дечанском.[140]

Могуће је, такође, да је Тарханиот у Трескавцу финансирао градитељске и сликарске радове, а да при томе није увећавао манастирску имовину. У том случају, не би ни било потребе да се манастиру издаје даровни акт.

Навод из *Парафразе Пахимерове „Историје"* који говори да се Главасов манастир налазио у Прилепу (*ή έν τω Πριλάπω μονή ή Πρισκλάβητζα*) не умањује вредност претпоставке да у прилепској задужбини Михаила Главаса Тарханиота треба препознати Трескавац. Манастир Успења Богородичиног удаљен је, додуше, десетак километара од поменутог града, али се већ у *Првој трескавачкој повељи*, једном од најстаријих и најважнијих извора за његову историју, везује за сам Прилеп: ... градь глаголеѥмни прилѣпь, идеже ѥсть монастырь прѣсветыѥ богородице ѥаже глаголѥмоѥ мѣсто трѣскавьць.[141] Верујемо стога, имајући на уму и све оно што је претходно речено, да је наведена претпоставка о Трескавцу као Главасовој задужбини сасвим прихватљива.

Преостаје, напослетку, да се нешто каже и о томе када је и због чега Михаило Главас Тарханиот могао да буде ктитор цркава у прилепском крају. Расположиви подаци о његовом животу упућивали би на последње године XIII или прву деценију XIV века. Изгледа да је једино тада Главас дуже боравио у дотичном региону и при томе имао положај који му је омогућавао богату ктиторску делатност. Он је, наиме, 1297. године, док је био намесник Тракије, од цара Андроника II добио задужење да спречи нападе краља Милутина на територије царства. У то време још је носио титулу *великог коноставла*, али је убрзо уздигнут у ранг *протостратора*.[142] Према сведочењу Теодора Метохита, почетком 1299, током мировних преговора са српским владарем, Главас се налазио на функцији обласног управника у Солуну и у том својству био је, како је већ поменуто, називан *врховним хегемоном и стратегом западне војске, градова и области*.[143] То значи да је био надлежан и за прилепски регион, који је због близине српске границе имао велики стратешки значај још откако је Михаило VIII Палеолог 1259. године целу Пелагонију вратио Византији.[144] О томе, поред осталог, сведочи и чињеница да су најважније цркве и манастири у Прилепу и његовој околини (Свети Димитрије, Свети Никола, Свети арханђели, Свети Никола у Мориову) саграђени, темељно обновљени или живописани управо у последњој трећини XIV столећа. Мориовска црква обновљена је 1266, а осликана 1271. године, док су Свети арханђели саграђени и живописани око 1270–1280.[145] Радови на свеобухватној обнови Светог Николе у Вароши завршени су новембра 1298, а и храм Светог Димитрија обнављан је и изнова украшаван приближно у исто време, свакако током

---

[135] Mango, *The monument*, 11, 14, 15.

[136] О датуму Главасове смрти нема сагласности у литератури. Средином прошлог века обично се сматрало да је угледни византијски војсковођа умро између 1310. и 1315, v. Laurent, *Kyra Martha*, 301 (с напоменом да је 1315. године дужност *протостратора* поверена Јовану Филу Палеологу); R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, I: Le Siège de Constantinople et le Patriarcat oecuménique, III: Les églises et les monastères*, Paris 1953, 84; Θεοχαρίδης, *Μιχαὴλ Δούκας Γλαβᾶς*, 200–202. У новије време датовање је, међутим, најчешће померено на период између 1305. и 1308., cf. Mango, *op. cit.*, 15, 18; PLP XI, 179, no. 27504; Talbot, Kazhdan, *Michael Tarchaneiotes Glabas*, 852; Leontiades, *op. cit.*, 72, 79; Effenberger, *Zur Restaurierungstätigkeit*, 91–92; idem, *Zu den Eltern*, 171, n. 8. При томе се као *terminus post quem* узима последњи поуздано датовани помен Главаса у изворима – поход с Михаилом IX против Бугара из 1304, док се за *terminus ante quem* прихвата 1308. јер је протостратор у једној реченици Пахимерове *Историје* поменут као покојник, а сви догађаји описани у том спису одиграли су се пре наведене године. А. Фајер је, међутим, показао да поменута реченица није била део изворног Пахимеровог текста, па је склон прихватању ранијег датовања Главасове смрти (између 1310. и 1315), cf. Failler, *La tradition manuscrite (livres VII–XIII)*, 122–123; *Georges Pachymérès. Relations historiques* III, 299, n. 7. За још нека мишљења о том питању v. Kidonopoulos, *Bauten*, 42. О Јовану Филу Палеологу, који је 1310. године још био *велики примикир*, v. PLP XII (1994) 105, no. 29815 (с наводом да је Фил постао *протостратор* „око 1315").

[137] Славева, Мошин, *op. cit.*, 86, 88, 89. Cf. и Смолчић Макуљевић, *Манастир Трескавац*, 48.

[138] Славева, Мошин, *op. cit.*, 123. О *Другој трескавачкој повељи* v. n. 34 supra. Из контекста у којем је поменут могло би се закључити да је неименовани цар био жив у време настанка повеље, што би указивало на Андроника III Палеолога (1328–1341) или, евентуално, на Јована VI Кантакузина, који је владао од 1347. до 1354, али је проглашен за цара још у октобру 1341, у доба грађанског рата у Византији. Cf. Р. Радић, *Време Јована V Палеолога (1332–1391)*, Београд 1993, 70–247.

[139] Славева, Мошин, *op. cit.*, 85, 87. Јеленешци се помињу као дар „господина краља" и у *Трећој трескавачкој повељи*, v. *ibid.*, 145.

[140] Cf. Смолчић Макуљевић, *Манастир Трескавац*, 34–39.

[141] Славева, Мошин, *Грамоте*, 77.

[142] Mango, *The monument*, 13–14; Failler, *Pachymeriana altera*, 79 sq; Leontiades, *Tarchaneiotai*, 71; Failler, *Pachymeriana novissima*, 228 (с гледиштем да је Главас постао *протостратор* око 1300, између 1297. и 1302–1303).

[143] Mavromatis, *La fondation*, 97; *Византијски извори* VI, 96.

[144] Аџиевски, *Пелагонија*, 159 sq; Костовска, *Зидно сликарство*, 40–54.

[145] В. n. 27 и 30 supra.

прве две деценије владавине Андроника II.[146] Представа тог цара са сином и савладарем Михаилом IX на улазној капији Трескавца, о којој је већ било речи, датовала би радове на Главасовој обнови манастира у време пре 12. октобра 1320, када је Михаило IX умро.[147] Штавише, особена титулатура двојице царева на представи изнад манастирског улаза помера *terminus ante quem* у јануар 1316. године.[148] За хронологију ктиторске делатности угледног војсковође још је важнији податак да је он умро пре 1315, можда већ одмах након 1304. године.[149] *Terminus post quem* за датирање обнове Трескавца био би 21. мај 1294, када је Михаило IX постао очев савладар.[150] С доста вероватноће као горња хронолошка граница може се узети 1297. година јер је Тарханиот тек тада преузео управу над областима које су се граничиле са Србијом.[151] То ипак не искључује могућност да је он у Трескавцу имао неке ктиторске активности мањег обима још док је носио титулу *великоī йайије*, наравно под условом да је управо Михаило Главас Тарханиот био супруг већ поменуте кире Ирине Комнине, приложнице прилепског манастира.[152]

[146] В. n. 25 и 26 supra.

[147] Б. Ферјанчић, *Михаило IX Палеолоī (1277–1320)*, Зборник Филозофског факултета у Београду 12/1 (1974) 333–334, 354; PLP IX (1989) 106, no. 21529; A.-M. Talbot, A. Kazhdan, *Michael IX Palaiologos*, in: ODB II, 1367–1368.

[148] Цветковски, *Портрети*, 157; Смолчић Макуљевић, *Манастир Трескавац*, 31–32. Cf. supra.

[149] Cf. n. 136 supra.

[150] Ферјанчић, *Михаило IX*, 333–338; idem, *Савладарство у доба Палеолоīа*, ЗРВИ 24–25 (1986) 324–330; PLP IX, 106, no. 21529; Talbot, Kazhdan, *Michael IX*, 1367–1368.

[151] Cf. Failler, *Pachymeriana altera*, 83, n. 19, где се такође износи претпоставка да је манастир у Прилепу могао бити основан или обновљен приликом Главасовог боравка у Солуну, односно у време његовог доласка на границу са Србијом, почев од 1297. године.

[152] Cf. supra.

Главасова одлука да предузме ктиторску делатност у прилепском крају вероватно је једним делом била у вези с већ истакнутим стратешким значајем те области у последњим деценијама XIII века. Оживљавање или снажење старих и угледних култних места без сумње је подстицајно утицало на целокупан живот у региону.[153] Можда је, међутим, у *протостраторовој* одлуци било и личних разлога. У једној песми Манојла Фила наговештава се да је Михаило Главас био словенског порекла,[154] а у литератури се претпоставља да му је отац био неки Главас из Костура, који се око 1250. године, у време епирско-никејских сукоба у Македонији, придружио табору Јована III Ватаца.[155] У том контексту од значаја би могле бити *Друīа* и *Трећа трескавачка йовеља*, у којима се међу поседима манастира наводи њива Теодора Главата „на Храштанској међи".[156]

[153] Cf. Костовска, *Зидно сликарство*, 48–51.

[154] *Manuelis Philae Carmina: Ex codicibus Escurialensibus, Florentinis, Parisinis et Vaticanis* II, ed. E. Miller, II, Paris 1857, 107 (no. 57); *Византијски извори* VI, 96, n. 37.

[155] Cf., нпр., Mango, *The monument*, 11, n. 22; *George Akropolites: the history*, ed. R. Macrides, Oxford – New York 2007, 250, 254, n. 17. Из Акрополитовог навода не види се јасно да ли је поменути Главас био родом из Костура или је из тог града пребегао Ватацу. Да је реч о значајној особи, говори то што се уз њега, као други пребег у никејским редовима, помиње Теодор Петралифа, шурак Михаила II Анђела, тадашњег Ватацовог главног противника. Према Акрополитовим сведочењима, Петралифиним преласком на страну Јована III никејски цар је без борбе задобио Костур и све области око њега, као и Мали и Велики Девол (*ibid.*, 250, 254, 257). О неким другим значајнијим представницима породице Главас, која се у изворима сусреће још од Самуиловог времена, v. Θεοχαρίδης, *Μιχαὴλ Δούκας Γλαβάς*, 193 sqq; A. Kazhdan, *Glabas*, in: ODB II, 851–852.

[156] Славева, Мошин, *Грамотите*, 116, 151.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Constantine VII Porphyrogenitus. De administrando imperio, ed. Gy. Moravcsik, transl. R. J. H. Jenkins, Washington 1967.

Demetrii Chomateni Ponemata diaphora, ed. G. Prinzing, Berlin 2002.

Effenberger A., *Zu den Eltern der Maria Dukaina Komnene Branaina Tarchaneiotissa*, JÖB 57 (2007) 169–182.

Effenberger A., *Zur Restaurierungstätigkeit des Michael Dukas Glabas Tarchaneiotes im Pammakaristoskloster und zur Erbauungszeit des Parekklesions*, Zograf 31 (2006–2007) 79–92.

Failler A., *La tradition manuscrite de l'Histoire de Georges Pachymérès (livres VII-XIII)*, REB 47 (1989) 122–123, 143–146.

Failler A., *La tradition manuscrite de l'Histoire de Georges Pachymère (livres I–VI)*, REB 37 (1979) 164–178.

Failler A., *Pachymeriana altera*, REB 46 (1988) 76–83.

Failler A., *Pachymeriana novissima*, REB 55 (1997) 228–229.

George Akropolites: the history, ed. R. Macrides, Oxford–New York 2007.

Georges Pachymérès. Relations historiques, 1. Livres I–III, ed. A. Failler, Paris 1984.

Georges Pachymérès. Relations historiques, 3. Livres VII–IX, ed. A. Failler, Paris 1999.

Georges Pachymérès. Relations historiques, 4. Livres X–XIII, ed. A. Failler, Paris 1999.

Guilland R., *Recherches sur les institutions byzantine,* 1, Berlin 1967.

Ingram W. H., *The ligatures of early printed Greek*, Greek, Roman and Byzantine Studies 7 (1966) 382–389.

Janin R., *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, 1: Le Siège de Constantinople et le Patriarcat oecuménique, 3: Les églises et les monastères*, Paris 1953.

Janin R., *Les églises et les monastères des grands centres byzantins: Bithynie, Hellespont, Latros, Galèsios, Trébizonde, Athènes, Thessalonique*, Paris 1975.

Kaldellis A., *The Christian Partenon: classicism and pilgrimage in Byzantine Athens*, Cambridge–New York 2009.

Kazhdan A., *Glabas*, in: ODB II, 851–852.

Kazhdan A., *Papias*, in: ODB III, 1580.

Kazhdan A., *Sozopolis in Thrace*, in: ODB III, 1933.

Kazhdan A., *Prilep*, in: ODB III, 1718.

Kidonopoulos V., *Bauten in Konstantinopel 1204–1328: Verfall und Zerstörung, Restaurierung, Umbau und Neubau von Profan- und Sakralbauten*, Wiesbaden 1994.

Korunovski S, *A contribution to the study of architecture of the monastery church of St. Archangel Michael in Prilep*, Зограф 35 (2011) 111–116.

Kostovska P., *Piety and Patronage: Layman Ioannikios or Abbot Akakios and the Foundation of the Monastery of St. Nicholas at Manastir*, in: *Church, society and monasticism*. Acts of the International Symposium (Rome, May 31 – June 3 2006), Roma 2009, 485–501.

La version brève des relations historiques de Georges Pachymérès, 1. Livres I–VI, ed. A. Failler, Paris 2001.

La version brève des relations historiques de Georges Pachymérès, 2. Livres VII–XIII, ed. A. Failler, Paris 2002.

Laurent V., *Kyra Martha. Essai de topographie et de prosopographie byzantine*, Échos d'Orient 38 (1939) 297–301.

Leontiades I. G., *Die Tarchaneiotai: eine prosopographisch-sigillographische Studie*, Thessalonikē 1998.

Loma A., *Serbisches und kroatisches Sprachgut bei Konstantin Porphyrogennetos*, ЗРВИ 38 (1999–2000) 96–138.

Mango C., *The monument and its history*, in: Belting H., Mango C., Mouriki D., *The mosaics and frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington 1978.

Manuelis Philae Carmina: Ex codicibus Escurialensibus, Florentinis, Parisinis et Vaticanis, 1–2, ed. E. Miller, Paris 1855–1857.

Mavromatis L., *La fondation de l'empire serbe: le Kralj Milutin*, Thessalonikē 1978.

Miller T. S., *The birth of the hospital in the Byzantine empire*, Baltimore 1997.

Nicephori Gregorae Byzantina historia, graece e latine, ed. L. Schopen, Bonn 1829.

ODB = *The Oxford dictionary of Byzantium*, I–III, ed. A. P. Kazhdan, New York–Oxford 1991.

Polemis D. I., *The Doukai: a contribution to Byzantine prosopography*, London 1968.

PLP = *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, I–XII, eds. E. Trapp et al., Wien 1976–1996.

Radovanović V., *Prilepac*, in: *Narodna enciklopedija, srpsko–hrvatsko–slovenačka*, ed. St. Stanojević, III, Zagreb 1928, 687–688.

Rękopisy cerkiewnosłowiańskie w Polsce. Katalog, eds. A. Naumow, A. Kaszlej, Kraków 2004.

Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika, XVIII, ed. S. Musulin, Zagreb 1962.

Skok P., *Ortsnamenstudien zu* De administrando imperio *des Kaisers Constantin Porphyrogennetos*, Zeitschrift für Ortsnamenforschung 4/3 (1928) 230.

Slovník jazyka staroslověnského, 1–3, red. J. Kurz, Praha 1966–1982.

Stichel R. H. W., *„Vergessene Portraits" spätbyzantinischer Kaiser. Zwei frühpalaiologische kaiserliche Familienbildnisse im Peribleptos- und Pammakaristoskloster zu Konstantinopel*, Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte 1 (1998) 84–99.

Talbot A.-M., Kazhdan A., *Michael IX Palaiologos*, in: ODB II, 1367–1368.

Talbot A.-M., Kazhdan A., *Michael Tarchaneiotes Glabas*, in: ODB II, 852.

Wallace W., *An index of Greek ligatures and contractions*, Journal of Hellenic Studies 43 (1923) 186–193.

Wendel C., *Planudea*, Byzantinische Zeitschrift 40/2 (1940) 427–429.

Θεοχαρίδης Γ. Ι., *Μιχαήλ Δούκας Γλαβάς Ταρχανειώτης*, Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης 7 (1957) 183–206 [Theocharidēs G. I., *Michaēl Doukas Glavas Tarchaneiōtēs,* Epistēmonikē Epetēris tēs Philosophikēs Scholēs tou Panepistēmiou Thessalonikēs 7 (1957) 183–206].

Λαμπάκης Γ., *Περιηγήσεις. Διδυμότειχον*, Δελτίον ΧΑΕ 10 (1911) 6–7 [Lampakēs G., *Periēgēseis. Didymoteichon,* Deltion ChAE10 (1911) 6–7].

Παπαδόπουλο-Κεραμεύς Α., *Η εν τω νησίω Σωζοπόλεως βασιλική μονή Ιωάννου του Προδρόμου και η τύχη της βιβλιοθήκης αυτής*, Византийский временник 7 (1900) 661-695 [Papadopoulo-Kerameus A., *Hē en tō nēsiō Sōzopoleōs vasilikē monē Iōannou tou Prodromou kai hē tychē tēs vibliothēkēs*, Vizantiĭskiĭ vremennik 7 (1900) 661-695].

Τσιγαρίδας Ε. Ν., *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3) στον ναό του Αγίου Δημητρίου. Έργο του Μανουήλ Πανσέληνου στην Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 2008 [Tsigaridas E. N., *Oi toichographies tou parakklēsiou tou Hagiou Euthymiou (1302/3) ston nao Agiou Dēmētriou. Ergo tou Manouēl Panselēnou stēn Thessalonikē,* Thessalonikē 2008].

Ангелов Д., *К вопросу о правителях фем в Эпирском деспотате и Никейской империи*, Byzantinoslavica 12 (1951) 58–59 [Angelov D., *K voprosu o praviteli͡akh fem v Ėpirskom despotate i Nikeĭskoĭ imperii*, Byzantinoslavica 12 (1951) 58–59].

Архимандрит Антонин (Капустин), *Поездка в Румелию*, Санктпетербург 1879 [Arkhimandrit Antonin (Kapustin), *Poezdka v Rumelii͡u,* Sanktpeterburg 1879].

Аџиевски К., *Пелагонија во средниот век*, Скопје 1994 [Adžievski K., *Pelagonija vo sredniom vek,* Skopje 1994].

Бабиќ Б., *Манастирот Трескавец со црквата Св. Успение Богородичино*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, 4, Скопје 1981, 37–45 [Babiḱ B., *Manastirot Treskavec so crkvata Sv. Uspenie Bogorodičino*, in: *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija*, 4, Skopje 1981, 37–45].

Бабиќ Б., *Општ преглед на споменициите од минатото на Прилеп и прилепскиот крај*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, 4, Скопје 1981, 19–35 [Babiḱ B., *Opšt pregled na spomenicite od minatoto na Prilep i prilepskiot kraj*, in: *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija*, 4, Skopje 1981, 19–35].

Бабиќ Б., *Црквата Свети Никола во село Варош (Прилеп)*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, 4, Скопје 1981, 501–507 [Babiḱ B., *Crkvata Sveti Nikola vo selo Varoš (Prilep)*, in: *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija*, 4, Skopje 1981, 501–507].

Бабић Б., *Нова сазнања о црквама средњовековног Прилепа*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1969, 11–14 (Babić B., *Nova saznanja o crkvama srednjovekovnog Prilepa*, in: *Zbornik Svetozara Radojčića*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1969, 11–14).

Богдановић Д., *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара: палеографски албум*, Београд 1978 (Bogdanović D., *Katalog ćirilskih rukopisa manastira Hilandara: paleografski album*, Beograd 1978).

Бубало Ђ., *За ново, критичко издање трескавачких хрисовуља краља Душана*, Стари српски архив 7 (2008) 224 [Bubalo Đ., *Za novo, kritičko izdanje treskavačkih hrisovulja kralja Dušana*, Stari srpski arhiv 7 (2008) 224].

Велкова Ж., *Имената на нашата столица през вековете*, Векове II/2 (София 1973) 62 [Velkova Zh., *Imenata na nashata stolit͡sa prez vekovete*, Vekove II/2 (Sofii͡a 1973) 62].

Византијски извори за историју народа Југославије, I, ed. Г. Острогорски, Београд 1955 (*Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije*, I, ed. G. Ostrogorski, Beograd 1955).

Византијски извори за историју народа Југославије, III, eds. Ј. Ферлуга et al., Београд 1966 (*Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije*, III, eds. J. Ferluga et al., Beograd 1966).

Византијски извори за историју народа Југославије, IV, eds. Г. Острогорски, Ф. Баришић, Београд 1971 (*Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije*, IV, eds. G. Ostrogorski, F. Barišić, Beograd 1971).

Византијски извори за историју народа Југославије, VI, eds. Ф. Баришић, Б. Ферјанчић, Београд 1986 (*Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije*, VI, eds. F. Barišić, B. Ferjančić, Beograd 1986).

Војводић Д., *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005 (Vojvodić D., *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005).

Војводић Д. И., *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку*, Београд 2006 (непубликована докторска дисертација) [Vojvodić D. I., *Idejne osnove srpske vladarske slike u srednjem veku*, Beograd 2006 (unpublished doctoral dissertation)].

Војводић Д., *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији и Србији*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана: грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 553 (Vojvodić D., *Prilog poznavanju ikonografije i kulta sv. Stefana u Vizantiji i Srbiji*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana: građa i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 553).

Габелић С., *Манастир Лесново: историја и сликарство*, Београд 1998 (Gabelić S., *Manastir Lesnovo: istorija i slikarstvo*, Beograd 1998).

Глигоријевић М. Ј., *Сликарство тепчије Градислава у манастиру Трескавцу*, Зограф 5 (1974) 48–51 [Gligorijević M. J., *Slikarstvo tepčije Gradislava u manastiru Treskavcu*, Zograf 5 (1974) 48–51].

Глигоријевић-Максимовић М., *Сликарство XIV века у манастиру Трескавцу*, ЗРВИ 42 (2005) 82–88 [Gligorijević-Maksimović M., *Slikarstvo XIV veka u manastiru Treskavcu*, ZRVI 42 (2005) 82–88].

Димова В., *Църквите в България през XIII–XIV век*, София 2008 [Dimova V., *T͡sŭrkvite v Bŭlgarii͡a prez XIII–XIV vek*, Sofii͡a 2008].

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974 (Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974).

Ђурић В. Ј., *Портрети на капији Студеница*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1969, 105–111 (Djurić V.

J., *Portreti na kapiji Studenice*, in: *Zbornik Svetozara Radojčića*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1969, 105–111).

Живоши краљева и архиейискоиа срйских, найисао архиейиской Данило и друīи, ed. Ђ. Даничић, Загреб 1866 (*Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih, napisao arhiepiskop Danilo i drugi*, ed. Dj. Daničić, Zagreb 1866).

Иванов Й., *Средневековна София*, in: *Юбилейна книга на град София (1878–1928)*, София 1928, 32 (Ivanov Ĭ., *Srednevekovna Sofii͡a, in: I͡ubileĭna kniga na grad Sofii͡a (1878–1928)*, Sofii͡a 1928, 32).

Каравълчев В., *Островният манастир „Св. Йоан Предтеча" – една непрочетена страница от църковната ни история*, Християнство и култура XIII/3 (2014), 93–103. [Karavŭlchev V., Ostrovnii͡at manastir *„Sv. Ĭoan Predtecha" – edna neprochetena stranit͡sa ot t͡sŭrkovnata ni istorii͡a*, Khristii͡anstvo i kultura XIII/3 (2014), 93–103].

Касапова Е., *Архитектурата на црквата Успение на Богородица – Трескавец*, Скопје 2009 [Kasapova E., *Arhitekturata na crkvata Uspenie na Bogorodica – Treskavec,* Skopje 2009].

Кораћ В., *Две градитељске фазе на цркви Св. Николе у Прилепу*, in: *Зборник посветен на Бошко Бабиќ*, ed. М. Апостолски, Прилеп 1986, 123–126 (Korać V., *Dve graditeljske faze na crkvi Sv. Nikole u Prilepu*, in: *Zbornik posveten na Boško Babić*, ed. M. Apostolski, Prilep 1986, 123–126).

Коруновски С. К., *Црковната архитектура во Македонија во XIII век*, Скопје 2000 (непубликована докторска дисертација) [Korunovski S. K., *Crkovnata arhitektura vo Makedonija vo XIII vek*, Skopje 2000 (unpublished doctoral dissertation)].

Коруновски С., *Архитектурата на црквата Св. Димитрија во Прилеп*, Скопје 1996 (непубликовани магистарски рад) [Korunovski S. K., *Arhitekturata na crkvata Sv. Dimitrija vo Prilep,* Skopje 1996 (unpublished master thesis)].

Костовска П., *Зидно сликарство Светог Николе у Вароши код Прилепа*, Београд 1998 (непубликовани магистарски рад) [Kostovska P., *Zidno slikarstvo Svetog Nikole u Varoši kod Prilepa*, Beograd 1998 (unpublished master thesis)].

Костовска П., *Црквата Св. Никола во с. Манастир*, Скопје 2008 (непубликована докторска дисертација) [Kostovska P., *Crkvata Sv. Nikola vo s. Manastir*, Skopje 2008 (unpublished doctoral dissertation)].

Коцо Д., Миљковиќ-Пепек П., *Манастир*, Скопје 1958 [Koco D., Miljkoviќ-Pepek P., *Manastir*, Skopje 1958].

Мак Даниел Г. Л., *Генезис и састављање Даниловог зборника*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 220 (Mak Daniel G. L., *Genezis i sastavljanje Danilovog zbornika*, in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1991, 220).

Максимовић Љ., *Византијска провинцијска управа у доба Палеолога*, Београд 1972 (Maksimović Lj., *Vizantijska provincijska uprava u doba Paleologa*, Beograd 1972).

Марковић М., *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана: грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 617–619 (Marković M., *O ikonografiji svetih ratnika u istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana: gradja i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 617–619).

Милюков П. Н., *Христианские древности западной Македонии*, Известия Русского археологического института в Константинополе 4 (1899) 109 [Mili͡ukov P. N., *Khristianskie drevnosti zapadnoĭ Makedonii*, Izvestii͡a Russkogo arkheologicheskogo instituta v Konstantinopole 4 (1899) 109].

Миљковић Б., *Сликарство западног улаза у манастир Студеницу из 1208/9. године*, Трећа југословенска конференција византолога, Београд–Крушевац 2002, 183–187 (Miljković B., *Slikarstvo zapadnog ulaza u manastir Studenicu iz 1208/9. godine*, Treća jugoslovenska konferencija vizantologa, Beograd–Kruševac 2002, 183–187).

Николовски А., Ќорнаков Д., Балабанов К., *Споменици на културата во СР Македонија*, Скопје 1971 [Nikolovski A., Ќornakov D., Balbanov K., *Spomenici na kulturata vo SR Makedonija*, Skopje 1971].

Петковић В. Р., *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950 (Petković V. R., *Pregled crkvenih spomenika kroz povesnicu srpskog naroda*, Beograd 1950).

Радић Р., *Време Јована V Палеолога (1332–1391)*, Београд 1993 [Radić R., *Vreme Jovana V Paleologa (1332–1391)*, Beograd 1993].

Расолкоска-Николоска З., *Манастирот Зрзе со црквите Преображение и Свети Никола*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, 4, Скопје 1981, 407–459 [Rasolkoska-Nikoloska Z., *Manastirot Zrze so crkvite Preobraženie i Sveti Nikola,* in: *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija*, 4, Skopje 1981, 407–459].

Речник српскохрватског књижевног језика, VI, Нови Сад 1976 (*Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*, VI, Novi Sad 1976.).

Ристић В., *Црква Светог Димитрија у Прилепу*, Крушевац 1979 (Ristić V., *Crkva Svetog Dimitrija u Prilepu*, Kruševac 1979).

Славева Л., Мошин В., *Грамотите на Стефан Душан за манастирот Трескавец*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, 4, Скопје 1981, 77–175 (Slaveva L., Mošin V., *Gramotite na Stefan Dušan za manastirot Treskavec*, in: *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija*, 4, Skopje 1981, 77–175).

Смолчић Макуљевић С., *Манастир Трескавац*, Београд 2013 (Smolčić Makuljević S., Manastir Treskavac, Beograd 2013).

Станојевић С., *Краљ Милутин*, Годишњица Николе Чупића 46 (1937) 11–12 [Stanojević S., *Kralj Milutin*, Godišnjica Nikole Čupića 46 (1937) 11–12].

Ферјанчић Б., *Михаило IX Палеолог (1277–1320)*, Зборник Филозофског факултета у Београду 12/1 (1974) 333–354 [Ferjančić B., *Mihailo IX Paleolog (1277–1320)*, Zbornik Filozofskog fakulteta u Beogradu 12/1 (1974) 333–354].

Ферјанчић Б., *Савладарство у доба Палеолога*, ЗРВИ 24–25 (1986) 324–330 [Ferjančić B., *Savladarstvo u doba Paleologa*, ZRVI 24–25 (1986) 324–330].

Цанкова-Петкова Г., *Сердика – Средец през ранното средновековие (IX–XII в.)*, in: *София през вековете I*, София 1989, 44 [T͡sankova-Petkova G., *Serdika – Sredet͡s prez rannoto srednovekovie (IX–XII v.)*, in: Sofii͡a prez vekovete I, Sofii͡a 1989, 44].

Цветковски С., *Портрети византијских и српских владара у манастиру Трескавцу*, Зограф 31 (2006–2007) 153–158 [Cvetkovski S., *Portreti vizantijskih i srpskih vladara u manastiru Treskavcu*, Zograf 31 (2006–2007) 153–158].

Michael Glabas Tarchaneiotes – the *ktetor* of the Treskavac Monastery

Miodrag Marković

Michael Glabas Tarchaneiotes, one of the most prominent Byzantine military commanders during the reign of the early Palaiologan emperors, was a man of diverse interests. As a pious and very wealthy man, he dedicated special attention to ecclesiastical patronage. His most important endowment is the Constantinopolitan monastery of the Virgin Pammakaristos. Tarchaneiotes was certainly the founder of another monastery in the Byzantine capital. It was dedicated to the Virgin Atheniotissa, according to the model of the eponymous church established inside the Parthenon on the Athenian Acropolis. In Thessalonike, the second city of the Empire, where he resided in the late thirteenth and the early fourteenth century as "the supreme *hegemon* and the *strategos* of the army, cities and districts of the West", Michael Glabas restored the chapel of St Euthymius, erected along the southeastern lateral side of the basilica of St Demetrios. During his stay in Thrace, Michael Glabas restored another old shrine – the monastery of St John the Baptist in Sozopolis.

Finally, there is an endowment of Michael Glabas that has not been identified. This is the monastery of *Prisklabetza* in Prilep (*ἡ ἐν τῷ Πριλάπῳ μονὴ ἡ Πρισκλάβητζα*). The only reference to it as a monastery founded or renovated by Michael Glabas can be found in the so-called *Paraphrase of Pachymeres' History*, an abbreviated and partially revised version of the most important historiographic work of George Pachymeres. Unfortunately, the *paraphrase*, compiled in the late fourteenth or early fifteenth century, does not offer any other details about the mentioned monastery near Prilep, but it still can be used as a solid starting point in the pursuit of more precise information about Tarchaneiotes' endowment in northern Pelagonia. In Prilep and its surroundings, many churches and monasteries have been preserved. Also, the names have survived of some entirely destroyed shrines or those where only the foundations have been preserved. A total of about twenty-five shrines have been registered, which is a considerable number having in mind that throughout the Middle Ages, Prilep did not have major ecclesiastical, political, economic and cultural significance, nor was it even an episcopal see. Under Ottoman rule, which lasted for more than five centuries, from 1395 to 1912, the town apparently enjoyed considerable religious tolerance, due to which, by all accounts, all major churches and monasteries managed to survive. Such major shrines are of utmost importance for our study because Glabas' monastery must have occupied a prominent place in the religious life of Prilep, having in mind the *ktetor*'s high title and position, his great wealth, and especially his generosity as an ecclesiastical patron, which is evidenced by written sources and the character of the surviving endowments.

In the town of Prilep, namely in the suburb called Varoš, located at the foot of the medieval fortress, three monumental churches from the time when the city belonged to the Empire of the Romaioi have survived. The oldest among them are the churches of St Demetrios and St Nicholas. The initial stage in the construction of the church dedicated to the great martyr of Thessalonike is dated to the late twelfth century, though additions to the original structure were made on three occasions during the following century, the last time owing to the efforts of Demetrios Mesenopolites, a subject of Emperor Andronikos II Palaiologos (1282–1328). The original church of St Nicholas was built in the late twelfth century and restored in 1298 through the efforts of the Byzantine dignitary Vegos Kapza and his wife Maria. The monastery of the Holy Archangels in Varoš, founded by the monk Ioannis, who had held the position of the *great chartoularios of the West* before taking monastic vows, was built at the site of an old shrine, sometime around 1270–1280.

The monastery of the Holy Virgin known as Treskavac is located at a ten-kilometre distance from Prilep, immediately below a rocky mountain peak. According to the latest research, the oldest part of its *katholikon*, dedicated to the Dormition of the Virgin, dates back to the end of the twelfth century or the first half of the thirteenth century, whereas considerable construction works in the same church were carried out during the reign of Andronikos II and several decades later, between 1330 and 1350.

The monastery of St Nicholas is located at a somewhat greater distance from Prilep, about thirty kilometres to the east of the old town centre, in the Moriovo region. It was built as early as 1095 by the *protostrator* Alexios Komnenos, to be rebuilt "from foundations" in 1266 through the efforts of *hegoumenos* Akakios, whose secular name before taking monastic vows had been Ioannikios.

The other known medieval churches and monasteries built in Prilep and its vicinity are very modest in size or they date from the period of Serbian rule (1334–1395).

It is apparent from the presented data that only the monastery of Treskavac may be of interest for our investigation. At the time when Michael Glabas Tarchaneiotes was involved in ecclesiastical patronage, other major churches and monasteries in Prilep were under the custody of different *ktetors*. What is even more important is the fact that only the name of the Treskavac monastery bears similarity to the obviously Slavonic name (*Πρισκλάβητζα*) of the monastery in Prilep mentioned in the abbreviated version of Pachymeres' *History*. The possibility that there was another medieval monastery of a similar name in the

Prilep region of which no written or archaeological evidence has remained does not seem to be very probable.

There are also other reasons why Treskavac can be identified as one of the endowments of Michael Glabas. Attention should first be drawn to the frescoes in the porch of the main entrance to the monastery of the Dormition (the entrance was formed in the ground floor of the bell tower erected to the west of the monastery's *katholikon*). The frescoes were painted in 1898 but there is a sound basis to claim that they repeat the iconographic programme of the murals painted at the same place in the late thirteenth or the early fourteenth century. This has been firmly confirmed for the depictions of Byzantine emperors Andronikos II Palaiologos and Michael IX on the eastern wall of the porch, in the lunette above the entrance. These depictions are accompanied by inscriptions in Greek that state rather specific and authentic titulatures of the two co-emperors. The titulatures, which highlight the kinship between the Palaiologoi and the Komnenoi, suggest that the original fresco was painted between 1294 and 1316. It has been rightly supposed that the monastery received significant patronage during that period. However, neither the iconographic concept, nor the inscriptions in the fresco above the entrance indicate that Andronikos II and Michael IX could have been the *ktetors* of Treskavac. The fact that the two co-emperors were depicted in the monastery near Prilep could more reliably be associated with the well-known custom of placing rulers' portraits in churches founded by noblemen. Within the painted programme of the main monastery gate, the *ktetor* was depicted in the lowest zone on the northern wall of the porch, where the frescoes are largely destroyed. However, a haloed head of a female figure, facing right, and a so-called model of the church can still be seen. This is a figure of the Virgin Mary, whereas the model was, undoubtedly, held by the *ktetor*, whose figure, now entirely destroyed, was placed opposite from the figure of the Mother of God, in the western section of the northern wall of the porch.

The *ktetor* depicted next to Treskavac's main entrance was, in all likelihood, a subject of the Byzantine emperors shown very close to him. This greatly facilitates his identification, having in mind the above-mentioned possibility that Treskavac could be identified with Michael Glabas' endowment in Prilep. It is also noteworthy that the Archangel Michael was depicted on the south wall of the porch of Treskavac's main gate, opposite from the donor's portrait. The practice of depicting *ktetors* accompanied with their namesake saints as intercessors before the Lord was common in the Eastern Christian painting of the Middle Ages. The most suitable example in this context is the main gate of the Studenica monastery in Serbia, where in 1208/1209, St Stephen the Protomartyr was depicted on the opposite side from the *ktetors* of the monastery, the Serbian rulers Stefan Nemanja, Stefan the First-Crowned and Vukan. The saint was accompanied by other figures, at least one of which can be identified as a holy warrior, which also finds analogy in the painted programme of the porch in front of the main entrance to the Treskavac monastery. However, apart from the Archangel Michael, there was room enough for only one figure. Although it is almost entirely faded, its posture and upright spear clearly suggest that it belongs to the class of military saints. It has long been observed that Byzantine military commanders and officers particularly revered holy warriors. Among other things, they had churches built in their honour and their seals adorned with representations of these saints. Unfortunately, not a single seal of Michael Glabas Tarchaneiotes is known to us, but there is reliable evidence that the prominent military leader under the Palaiologoi worshipped one of the most revered holy warriors. As it has already been highlighted, as a governor of Thessalonike and the entire portion of the Balkans which made part of the Byzantine Empire in the era of Palaiologoi, he undertook a considerable patronage activity related to the most famous shrine of St Demetrios. Furthermore, in the eleventh and twelfth centuries, several prominent members of the Tarchaneiotes family adorned their seals with the image of this *megalomartyr* of Thessalonike, though they did not bear his name, which indicates that St Demetrios was their family patron.

As for the assumption that Andronikos II Palaiologos and his son Michael IX were depicted above the entrance to Treskavac according to the desire and upon the order of Michael Glabas, one should bear in mind that not many Byzantine monasteries are known to have had imperial portraits on their main gate. No more than two examples are mentioned in sources and they both date from Tarchaneiotes' time. Moreover, one of them could be seen in one of his endowments, at the entrance to the Constantinopolitan monastery of the Virgin Pammakaristos.

The conclusion that Treskavac was founded by Michael Glabas Tarchaneiotes is also supported by certain data related to the architectural development of this monastery. Analyses have shown that the first phase of construction works undertaken by Glabas in the monastery of the Virgin Pammakaristos shares many similarities with the works done in Treskavac between 1280 and 1320 in terms of the spatial concept. In both cases, the original monastic church was expanded by adding an ambulatory along two sides, the only difference being that in the Constantinopolitan church it was built along the north and west sides, whereas in the church near Prilep it ran along the south and west sides of the original structure. It seems that in both monasteries bell towers were erected in the mentioned period.

A detailed analysis of those parts of the Treskavac church which were built during the reign of Andronikos II shows that they are closely related to the Constantinopolitan architecture of the Palaiologan period in terms of exterior design, construction techniques and the decoration of facades. Some important analogies can be found in the architecture of the church of the Virgin Pammakaristos.

Along with the arguments in favour of identifying Tarchaneiotes' endowment in Prilep with the monastery of Treskavac, there are also certain points that challenge this hypothesis but it seems that they can be eliminated by a careful analysis of relevant data. The chief counterargument is related to the difference between the names Treskavac and *Πρισκλάβητζα*. The degree of difference varies depending on which Old Slavonic form of the name is used in the comparison: Трескавица (Treskavi͡tsa) or Трѣскавьць (Trěskav'͡ts'). The difference is the least

when the former form, Трєскавница (Treskavit͡sa), is compared to the name of Tarchaneiotes' endowment literally taken over from the *Paraphrase of Pachymeres' History* (*Πρισκλάβητζα*). However, the form Трѣскавьць (Trěskav'ts') is considerably more frequent in medieval Serbian sources. Besides, it is very important to bear in mind the rules applied when graecizing Slavonic names in Byzantine sources. It was already Petar Skok, a prominent Yugoslav linguist of the first half of the twentieth century, who demonstrated that the Byzantines usually graecized Slavonic toponyms ending in a consonant by adding the suffix -α [e.g. Водѣнь (Voděn') – *Βοδηνά*, Призрѣнь (Prizrěn') – *Πριζδρίανα*, Срѣдець (Srědet͡s') – *Τριάδιτζα*, etc.]. Consequently, it can be concluded that the original, Old Slavonic name of Glabas' monastery near Prilep (*Πρισκλάβητζα*) most probably ended in a consonant (τζ=t͡s). This would further mean that the orthographically correct form of the last syllable of the original name was "-вьць" (-v't͡s'), just like it is in the Old Slavonic words заимодавьць (zaimodav't͡s'), ласкавьць (laskav't͡s'), мрътвьць (mr"tv't͡s'), пѣвьць (pěv't͡s'), Трѣскавьць (Trěskav't͡s') etc.

Having this in mind, we have made a tabular comparison of the two forms of Treskavac's Old Slavonic name and two possible forms of the original name of Glabas' endowments in Prilep mentioned in the *Paraphrase* :

Table 1: Трєскавница (Treskavit͡sa) vs. *Πρισκλάβητζα* (Присклавница, Prisklavit͡sa)

Т	р	є	с	к	а	в	н	ц	а
П	р	и	с	кл	а	в	н	ц	а

Table 2: Трѣскавьць (Trěskav't͡s') vs. *Πρισκλάβητζα* (Присклавьць, Prisklav't͡s')

Т	р	ѣ	с	к	а	в	ь	ц	ь
П	р	и	с	кл	а	в	ь	ц	ь

Among the highlighted differences, the most striking and the most important one is that related to the initial letter. Without that difference the discussions on identifying the Monastery of Treskavac with Tarchaneiotes' endowment in Prilep would be almost superfluous. In that case, the forms to be compared would be Трѣскавьць and Трєскавница *vs.* Трисклавьць and Трисклавница (Trěskav't͡s'–Trisklav't͡s', Treskavit͡sa–Trisklavit͡sa).

The consonants *π* and *τ* are equal in sonority and pronunciation duration, but they are usually not interchangeable when graecizing Slavonic words. However, inappropriate transliteration of consonants is indeed evidenced in sources. Such cases are usually described as *lapsus calami*. For example, in a Procopius' writing, the province Praevalitana (Praevalis) is mentioned as *Πρέκαλις*, whereas Constantine VII Porphyrogenitus referred to the Croatian "zoupania" of Cetina as *Τζένζηνα*. Four centuries later, John Kantakouzenos mentioned Velbuzhd as *Βελμάσδις*, while Manuel Philes referred to Slavište as *Σθλάβιτζα*. There is also another very interesting example of the improper transliteration of consonants at the beginning of toponyms: the name *Τριάδιτσα*, which was used by Byzantine twelfth-century writers to designate the ancient Serdica, was derived from the improperly graecized Slavonic name of the town (Срѣдець = Srědet͡s').

In the particular case discussed in this paper, a similar error would not be inexplicable. The oldest known manuscript copy of the *Paraphrase of Pachymeres' History* (*Vaticanus graecus* 1775) was made about 1585 in the monastery of St John the Theologian on Patmos – almost three centuries after the death of Michael Glabas and nearly a thousand kilometres away from Prilep. This is a strong argument for assuming that the authors of this copy – Nikephoros Chartophylax and Niketas Mindrinos Pangkallos, who were engaged by Alvise Lolino, a learned Cretan of Venetian origin, were familiar neither with the old churches and monasteries in Prilep, nor with the Tarchaneiotes' patronage activity. The error in writing the name of his endowment in Prilep could also have been made by the scribe of the lost Patmos manuscripts which served as a model for the Lolino's copy or even by an earlier copyist of the same writing. In both cases, the error would have been quite understandable having in mind the striking similarity between the ligatures Π-Ρ and Τ-Ρ in late and post-Byzantine minuscule script. It is also possible that the name of the Prilep monastery was erroneously written already by the author of the *Paraphrase*, in the late fourteenth or the early fifteenth century. Similar errors occurred in the Palaiologan period, even in inscriptions whose content must have been well known to scribes, as suitably evidenced by the depiction of St Trophymus in the naos of the Dečani *katholikon*. Owing to a prominent Byzantine painter from Thessalonike or Constantinople, this fresco from around 1345 bears the inscription: ὁ ἁγ(ιο)ς ΠΡΟΦΙΜΟC.

The last section of the paper seeks to explain when and for what reasons Michael Glabas Tarchaneiotes could have established his endowment in the Prilep region. The available data about his life indicate that this could have happened in the final years of the thirteenth century or in the first decade of the fourteenth century. It seems that this was the only period when Glabas stayed longer in the mentioned region in the Balkans.

Glabas' decision to undertake patronage activities in the Prilep region was probably partly associated with the already-mentioned strategic importance of this area in the last decades of the thirteenth century. The revival or strengthening of ancient and venerated shrines undoubtedly had a beneficial effect on all aspects of life in the region. The *protostrator's* decision may have also been motivated by personal reasons: in a poem by Manuel Philes it is suggested that he was of Slavonic origin.

Άγιος Γεώργιος ο Μέγας Δούκας – εικόνα του Μουσείου Καστοριάς

Ιωάννης Σίσιου*

Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς, Καστοριά

UDC 75.051(495 Kastoria)»13»
75.041:27-36-167
929.731(=14'04)
DOI 10.2298/ZOG1438099S
Оригиналан научни рад

Στο κείμενο με αφορμή την δημοσίευση της εικόνας του αγίου Γεωργίου με το επίθετο Μέγας Δούκας που βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο της Καστοριάς, παρουσιάζονται και όλα τα γνωστά παραδείγματα με το ίδιο επίθετο, τα οποία εντοπίστηκαν στην ευρύτερη περιοχή της πόλης, ανεξάρτητα με το ποιόν άγιο συνοδεύουν. Με βάση αυτά τα παραδείγματα ο συγγραφέας θεωρεί ότι το επίθετο δεν συνδέεται μόνο με τον άγιο Δημήτριο. Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου, ο κτήτορας, ο οποίος ως αξιωματούχος φέρει τον τίτλο Δούξ, επιθυμεί την ίδια διάκριση να την μετακλήσει στον προσωπικό άγιο προστάτη του, που μπορεί να είναι είτε ο άγιος Δημήτριος είτε ο άγιος Γεώργιος.

Λέξεις κλειδιά: άγιος Γεώργιος, άγιος Δημήτριος, Μέγας Δούξ, Καστοριά.

In this paper, the icon of St George with the epithet Megas Doux (Μέγας Δούξ), held in the Kastoria Museum, is published for the first time; it dates from the first decade of the fourteenth century. The discussion lists all known examples of holy warriors with the same epithet preserved in the area of Kastoria. Based on these examples it is concluded that the epithet was not only related to St Demetrios. During the reign of Andronikos II Palaiologos, donors who bore the title of dux wished to endow their personal patron saint – most commonly Demetrios and George – with the same title.

Keywords: St George, St Demetrios, megas doux, Kastoria

Η παράσταση η οποία έθεσε τους περισσότερους προβληματισμούς και όρισε σε μεγάλο βαθμό το πλαίσιο της εικονογραφικής έρευνας για δύο πολύ σημαντικά επίθετα του αγίου Δημητρίου, είναι ασφαλώς αυτή από την μονή Βαρλαάμ των Μετεώρων (πίν. 1).[1] Μετά την σχετικά πρόσφατη χρονολόγηση της εικόνας,[2] στην οποία εμφανίζονται από κοινού τα επίθετα *Μέγας Δούξ* και *Απόκαυχος*, τη σύνδεση της με την ηπειρωτική σχολή ζωγραφικής, καθώς και την παρουσίαση ορισμένων άλλων έργων που ήταν μέχρι τώρα άγνωστα στον κόσμο των ερευνητών, όπως όλα δείχνουν η αναζήτηση της καταγωγής του εικονογραφικού τύπου και της προέλευσης αυτών των επιθέτων είναι ανάγκη να στραφεί σε διαφορετικές κατευθύνσεις.

Στον προβληματισμό αυτό μπορεί να συμβάλει και μία αμφιπρόσωπη εικόνα από την Καστοριά. Το πολύτιμο και εξόχως ποιοτικό αυτό έργο που δεν φιλοξενεί το ταλέντο του ίδιου ζωγράφου και στις δύο πλευρές, έχει διαστάσεις 1,22 × 0,72 μ. Ο *άγιος Γεώργιος ο Μέγας Δούκας*,[3] σύμφωνα με την επιγραφή του ονόματος που αναγράφεται με κόκκινα γράμματα πάνω σε ασημί κάμπο, παριστάνεται ολόσωμος, όρθιος και μετωπικός (πίν. 2α, 2β, 3). Φορά βαθυκύανο χιτώνα του οποίου τα αρχικά διακοσμητικά στοιχεία και ιδιαίτερα η περίκλειση διασώθηκαν μόνο χαμηλά κάτω από τα γόνατα. Ο χιτώνας είναι ζωσμένος στη μέση και πάνω απ᾽ αυτόν μπροστά στο στήθος στερεώνεται με πόρπη η μακριά και πλούσια διακοσμημένη κόκκινη χλαμύδα. Ο άγιος κρατάει με το δεξί του χέρι δόρυ, ενώ με το αριστερό συγκρατεί κάθετα το σπαθί του, το οποίο είναι τοποθετημένο μέσα σε θηκάρι και ακουμπά στο έδαφος. Στις πλάγιες πλευρές της εικόνας, αριστερά και δεξιά από την κύρια μορφή, υπήρχαν εικονογραφημένες σκηνές από τον βίο του, οι οποίες όμως σχεδόν καταστράφηκαν. Στο κάτω μέρος της εικόνας αριστερά, σώζεται το μεγαλύτερο τμήμα της κτητορικής επιγραφής, ΔΕΗCIC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΤΡΙΦΟΥ ΚΑΙ ΤΗC CIMB[I]ΟΥ ΑΥΤΟΥ. Το υπόλοιπο κείμενο χάθηκε μαζί με ικανό κομμάτι ξύλου της κατώτερης ζώνης.

Για την χρονολόγηση της εικόνας, προτείναμε στο παρελθόν σε μια άλλη παρουσίαση που δεν είχε το ίδιο περιεχόμενο, την πρώτη δεκαετία του 14[ου] αιώνα,[4] στην

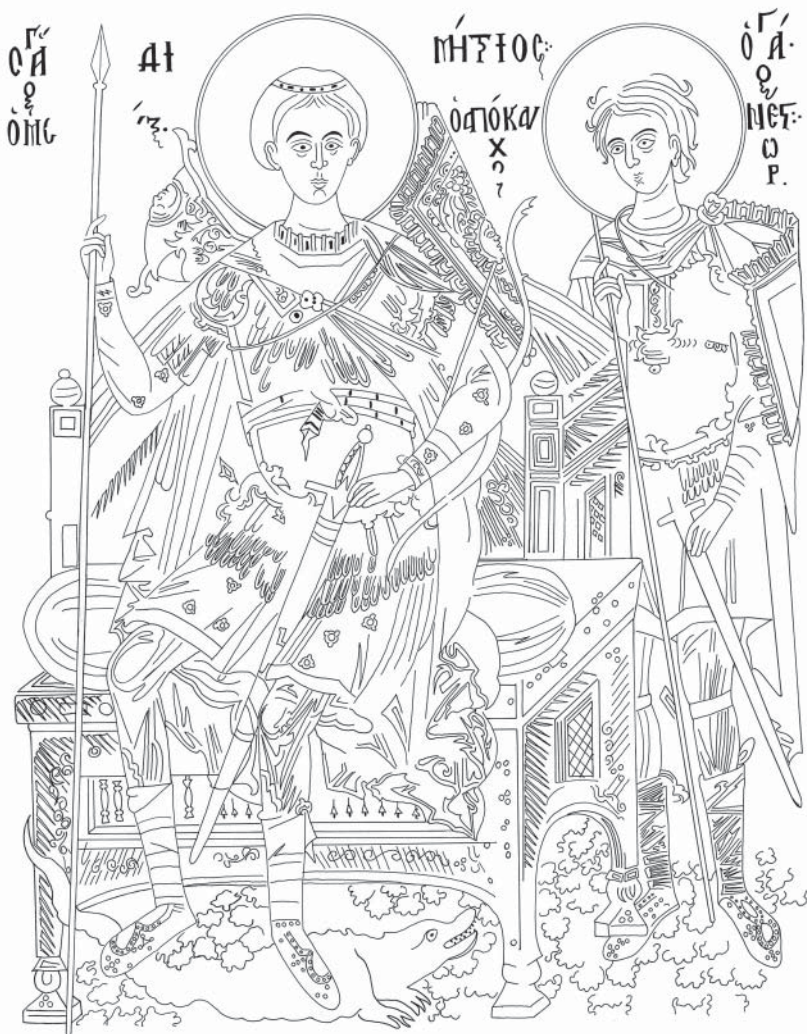
* ioannissisiou@gmail.com

[1] Α. Ξυγγόπουλος, *Άγιος Δημήτριος ο Μέγας Δούξ ο Απόκαυκος*, Ελληνικά 15 (1957) 122–140; Ν. Παζαράς, *Άγιος Δημήτριος ο "Απόκαυκος": μια νέα ερμηνευτική προσέγγιση*, Βυζαντινά 29 (2009) 337–360.

[2] Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Φορητές εικόνες της ηπειρωτικής σχολής*, Δελτίον ΧΑΕ 27 (2006) 308–312 (όπου χρονολογείται η εικόνα στα μέσα του 16[ου] αιώνα και παρατίθεται όλη η παλαιότερη βιβλιογραφία).

[3] Για το αξίωμα του δουκός, v. L. Bréhier, *Le Monde byzantin, II. Les institutions de l'empire byzantin,* Paris 1970, 119, 338–339; A. Hohlweg, *Beiträge zur Verwaltungsgeschichte des Oströmischen Reiches unter den Komnenen,* München 1965, 146–159; H. Ahrweiler, *Byzance et la mer, la marine de guerre, la politique et les institutions maritimes de Byzance aux VII[e]–XV[e] siècles,* Paris 1966, 208, 270; R. Guilland, *Recherches sur les institutions byzantines,* I, Berlin–Amsterdam 1967, 542–562; J. Herrin, *Realities of Byzantine provincial government: Hellas and Peloponnesos, 1180–1205,* DOP 29 (1975) 257, 276–281; N. Oikonomides, *L'évolution de l'organisation administrative de l'Empire byzantin au XI[e] siècle (1025–1118)*, Travaux et mémoires 6 (1976) 147; A. Kazhdan, *Megas doux,* in: *ODB 2,* ed. A. P. Kazhdan, New York–Oxford 1991, 1330 (κατά την περίοδο των Κομνηνών όλοι οι διοικητές των θεμάτων φέρουν τον τίτλο του δούκα, ενώ οι υφιστάμενοί τους ονομάζονται *κατεπάνω.* Η αλλαγή αυτή είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστική, γιατί παράλληλα μ᾽ αυτή μειώνεται και η σημασία όπως και η έκταση των επί μέρους θεμάτων. Τον τίτλο *Μέγας Δουξ* είχε από τα χρόνια του Αλεξίου Α΄ ως την πτώση της αυτοκρατορίας ο αρχιναύαρχος, που ήταν αρχηγός όλου του ναυτικού).

[4] Ι. Σίσιου, *Οι καστοριανοί ζωγράφοι που μετακινούνται βόρεια κατά το πρώτο μισό του 14[ου] αιώνα,* Ниш и Византија 2 (2004) 303,



Πίν. 1. Εικόνα της μονής Βαρλαάμ των Μετεώρων
Fig. 1. St. Demetrius and St. Nestor, icon from the Monastery of Barlaam, Meteora



Πίν. 2α. Εικόνα του Αγίου Γεωργίου „ο Μέγας Δούκας", Μουσείου Καστοριάς
Fig. 2α. St. George "Megas doux" , icon from the Byzantine museum of Kastoria

οποία ακόμη επιμένουμε στηριζόμενοι στα τεχνοτροπικά στοιχεία που μεταφέρει το ίδιο το έργο. Ο ανώνυμος ζωγράφος, ως μέλος της τοπικής σχολής δίνει ιδιαίτερη προσοχή στην μορφοποίηση του προσώπου και των χεριών. Παραμένει αυστηρός στο σχέδιο και την σκληράδα του, αλλά όχι σε όλα τα σημεία, αφήνοντας συγχρόνως να διαφανεί η βαθειά του εκτίμηση στην υστεροκομνήνεια παράδοση της πόλης. Κάνει εξαίρεση μόνο στην σχεδίαση των τριχών της κεφαλής, όπου διακρίνεται ένα σχετικό μαλάκωμα των γραμμών με συνέπεια ν' απομακρύνεται από τις καθιερωμένες καταβολές. Η νέα αύρα στο ύφος εντοπίζεται στη χρήση των πυκνών λαδοπράσινων σκιών και των λεπτών δεσμών φωτός πάνω στο καλά διατηρημένο πρόσωπο, ενώ το κοκκινάδι στα μήλα επικάθεται σαν δείγμα κάποιων επιβιώσεων του παρελθόντος.

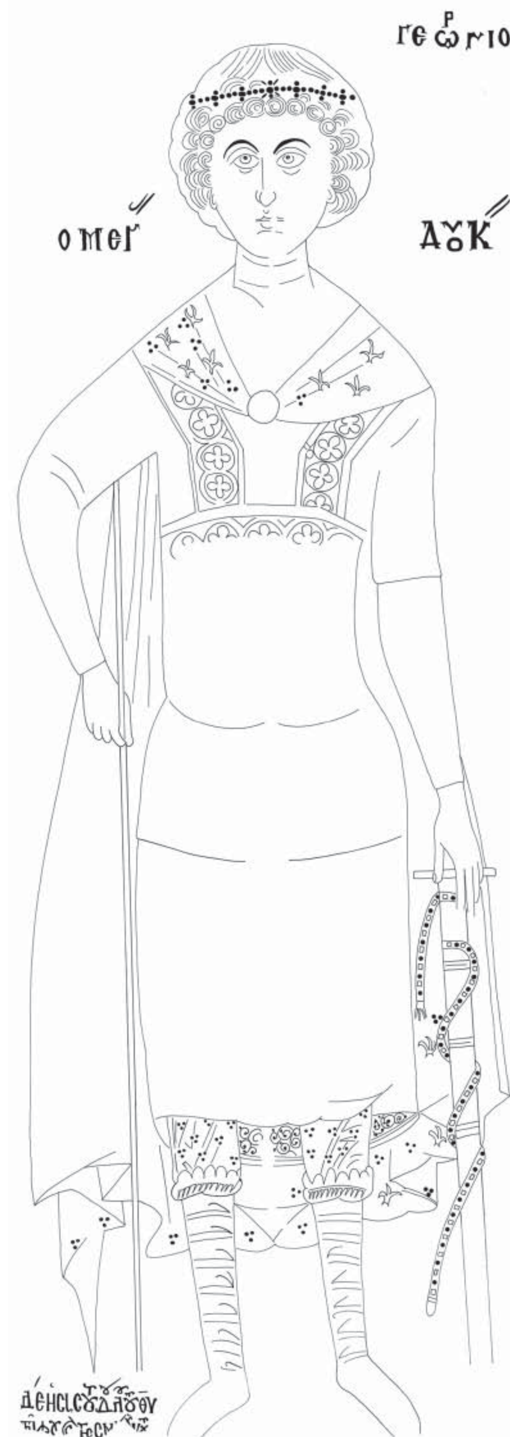
Οι παρατηρήσεις που θα μπορούσαμε να κάνουμε πάνω στην τυπολογία της εικόνας εστιάζονται κυρίως στην στολή του αγίου Γεωργίου και στο επίθετο που φέρει. Το στεμματογύριο στο κεφάλι, η διακοσμημένη με πολύτιμους λίθους χλαμύδα που στερεώνεται με πόρπη μπροστά στο στήθος, ο χιτώνας που καλύπτει τα γόνατα και αφήνει να φανεί το πλούσιο εσώρουχο, οι μπότες που αποτελούνται από πίλημα δεμένο με ιμάντες, το θηκάρι του σπαθιού με το κοσμημένο κορδόνι του, αποτελούν κομμάτια της στολής. Όλα αυτά είναι στοιχεία που συνιστούν εικονογραφικές ιδιομορφίες, οι οποίες τείνουν να παρουσιάσουν τον άγιο περισσότερο ως υψηλόβαθμο αυλικό αξιωματούχο παρά ως στρατιωτικό άγιο.[5]

Από πότε όμως ξεκινά η παρουσίαση των αγίων με ενδυμασία αυλικών[6] στην ορθόδοξη τέχνη; Η απάντηση στο ερώτημα νομίζουμε ότι συνδέεται με την γλώσσα των εικόνων και τον τρόπο με τον οποίο αυτή χρησιμοποιήθηκε ανά εποχή στους κύκλους της στρατιωτικής αριστοκρατίας. Όπως ο Χριστός και οι μαθητές του παριστάνονταν ήδη από την πρώιμη χριστιανική εποχή ως ρωμαίοι πολίτες-πατρίκιοι, κατά τον ίδιο τρόπο στη μεσοβυζαντινή εποχή επανέρχεται στο προσκήνιο και καθιερώνεται μια εικονογραφία η οποία επιδιώκει ορισμένους αγίους, κατά προτίμηση στρατιωτικούς, να τους μετατρέπει σε αυλικούς αξιωματούχους. Αποκαλυπτικός προς αυτή την κατεύθυνση είναι και ο τρόπος επικοινωνίας που αποτυ-

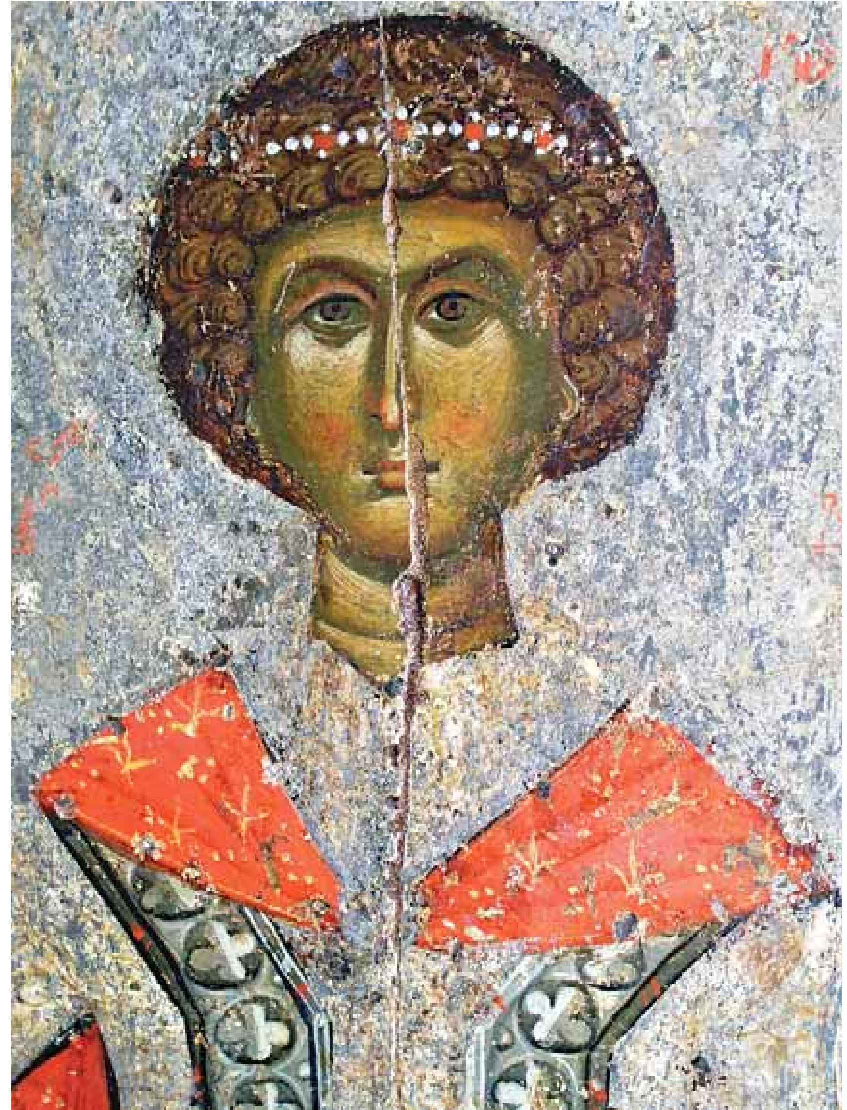
εικ. 5, όπου παρουσιάζονται και άλλες εικόνες του πρώτου μισού του 14ου αιώνα και γίνονται οι απαραίτητες συγκρίσεις με αχρονολόγητες τοιχογραφίες της ίδιας περιόδου της Καστοριάς.

[5] M. Parani, *Reconstructing the reality of images. Byzantine material culture and religious iconography (11th–15th centuries),* Leiden–Boston 2003, 53, 95.

[6] И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле,* Београд 1994, 103.



Πίν. 2β. Ο άγιος Γεώργιος „ο Μέγας Δούκας“ του Μουσείου Καστοριάς
Fig. 2β. St. George "Megas doux", icon from the Byzantine museum of Kastoria, drawing



Πίν. 3. Λεπτομέρεια εικόνας αγίου Γεωργίου „ο Μέγας Δούκας“
Fig. 3. St. George "Megas doux", icon from the Byzantine museum of Kastoria, detail

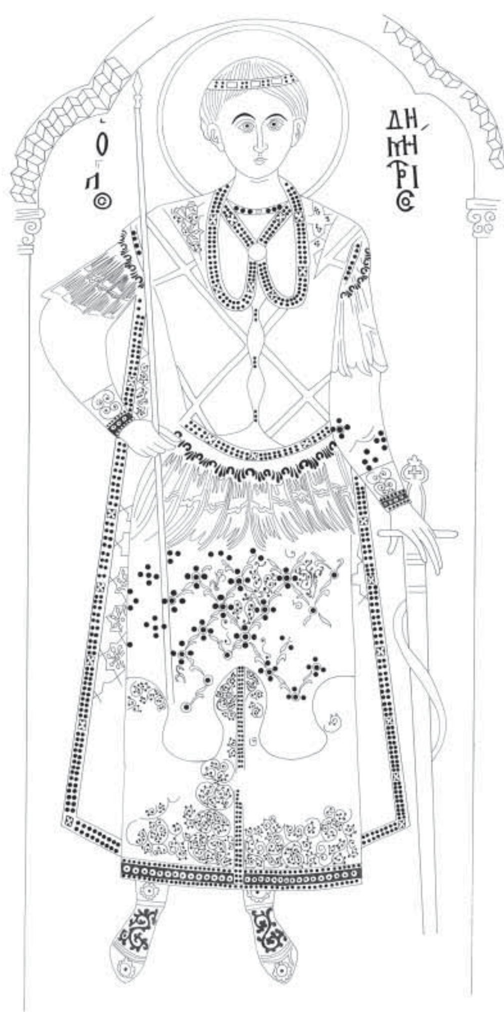
πώνεται στις ψηφιδωτές εικόνες της μονής Ξενοφώντος,[7] ανάμεσα στους δύο προεξάρχοντες αγίους Γεώργιο και Δημήτριο και τον Θεό. Στη θέση του χεριού του Θεού εμφανίζεται ο ίδιος ο Χριστός ο οποίος υπαγορεύει την θέληση του, όπως το κάνει και στην ξυλόγλυπτη εικόνα του αγίου Γεωργίου του Βυζαντινού Μουσείου[8] που προέρχεται από την Καστοριά. Η πρόσληψη και η μεταφορά αυτού του μηνύματος δεν περιορίζεται μόνο στον τομέα της τέχνης, αλλά επεκτείνεται και στις προσωπικές σφραγίδες και τα μολυβδόβουλλα.[9] Από την άποψη αυτή έχει ενδιαφέρον να εξετάσουμε και την πρακτική που ακολούθησαν στο τελευταίο τέταρτο του 11[ου] αιώνα όλα τα υψηλόβαθμα στελέχη που έφεραν συγχρόνως και τον τίτλο του δουκός[10] και του κουροπαλάτη. Στην εμπρόσθια όψη των μολυβδόβουλων που χρησιμοποιεί ο Νικηφόρος Βοτανειάτης, ο άγιος Δημήτριος φορά χλαμύδα η οποία στερεώνεται μπροστά στο στήθος με δύο πόρπες. Είναι φανερό ότι αυτή η απεικόνιση στην οποία ο άγιος που

[7] Ε. Ν. Κυριακούδης et al., *Ιερά Μονή Ξενοφώντος. Εικόνες*, Άγιον Όρος 1998, 49–59 (Γ. Ταβλάκης), (οι εικόνες έχουν χρονολογηθεί στην περίοδο της βασιλείας του Νικηφόρου Βοτανειάτη).

[8] Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, 26–31; Ε. Τσιγαρίδας, *Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά τον 13ο αιώνα*, Δελτίον ΧΑΕ 21 (2000) 151–155.

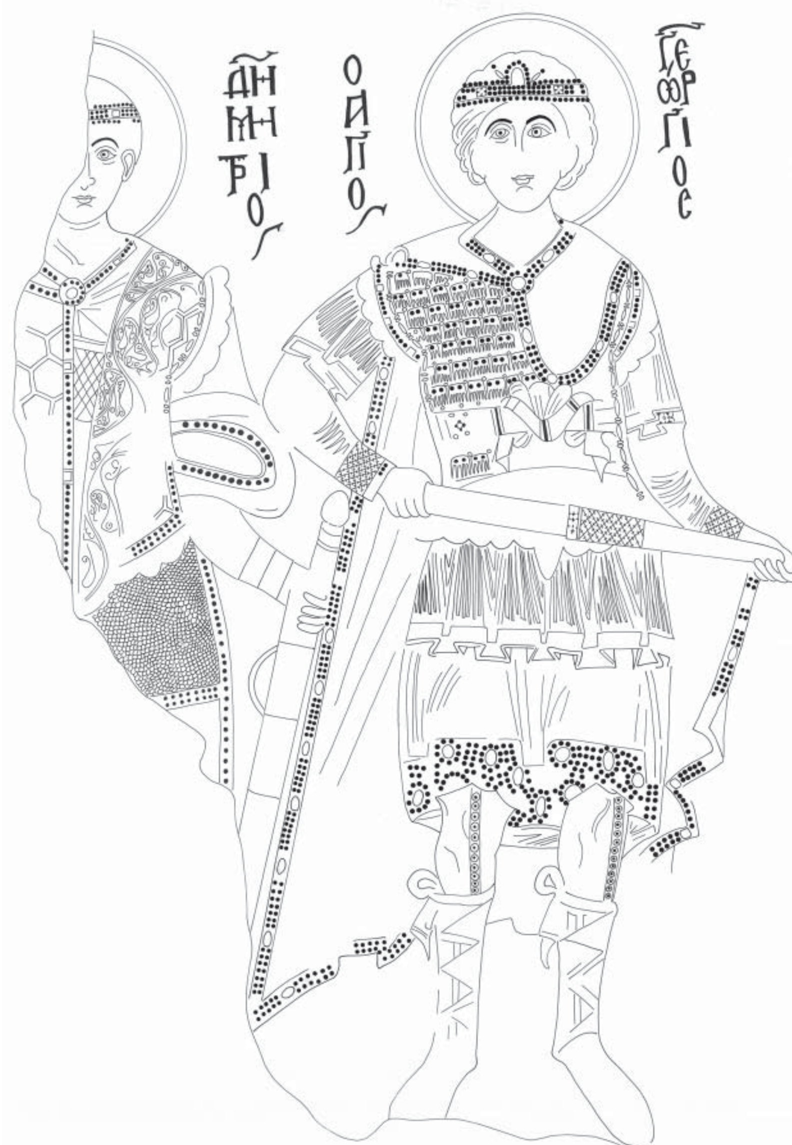
[9] Ο. Καραγιώργου, *Περί αλφαβητισμού, αιρέσεων, εικονογραφίας και πολιτικών φιλοδοξιών στα μολυβδόβουλλα του Νικηφόρου Βοτανειάτη (περίπου 1001/2–1081)*, Βυζαντινά Σύμμεικτα 18 (2008) 77–116.

[10] Από το 1057 μέχρι το 1077, ο Βοτανειάτης φέρει το αξίωμα του δουκός, του στρατιωτικού αρχηγού ενός τάγματος και ειδικά από τον Οκτώβριο του 1061 μέχρι τον Φεβρουάριο του 1063 είναι πρόεδρος και δούξ Θεσσαλονίκης. Κατά τη διάρκεια αυτής της θητείας έχουμε και την απεικόνιση του Manus Dei, που βγαίνει από τεταρτοκύκλιο ευλογώντας τον άγιο Δημήτριο, όπως ακριβώς το κάνει ο ίδιος ο Χριστός στις εικόνες της μονής Ξενοφώντος. Μεταξύ των ετών 1064–1067 ο Βοτανειάτης ήταν πρόεδρος και δούξ Βουλγαρίας, v. Καραγιώργου, *op. cit.*, 78–79.



Πίν. 4. Ο άγιος Δημήτριος στον Άγιο Νικόλαο Μοριχόβου
Fig. 4. St. Demetrius, fresco from the Church of St. Nicholas, Morichovo, drawing

ήταν και προσωπικός προστάτης του μελλοντικού αυτοκράτορα του Βυζαντίου, παριστάνεται ως αυλικός αξιωματούχος, χρησιμοποιείται ως φορέας μηνυμάτων. Παράλληλα θα πρέπει να θυμηθούμε ότι στη ζωγραφική των τοιχογραφιών, οι μάρτυρες και στρατιωτικοί άγιοι φέρουν παρόμοια ενδυμασία στη Studenica (1209),[11] στη μονή Sopoćani,[12] στον άγιο Πέτρο της Ρασκίας,[13] στην Παναγία Κουμπελίδικη[14] στο Arilje,[15] στη μονή της Χώρας,[16] στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης.[17] Στις παραστάσεις αυτές οι μάρτυρες κρατούν όπλα χωρίς να έχουν



Πίν. 5. Οι άγιοι Δημήτριος και Γεώργιος στην μονή Μαυριώτισσας
Fig. 5. St. Demetrius and St. George, fresco from the Monastery of the Virgin Mauriotissa, Kastoria, drawing

στρατιωτική περιβολή. Στους ναούς του Αγίου Νικολάου Μοριχόβου (1271, πίν. 4),[18] του Αγίου Δημητρίου Πρίλαπου (1298), του Αγίου Γεωργίου Ομορφοκκλησιάς (1296–1307),[19] ο άγιος Δημήτριος επίσης παριστάνεται με πλούσια στολή η οποία θυμίζει περισσότερο αξιωματούχο παρά στρατιώτη.[20] Το ίδιο συμβαίνει και στην Παναγία Μαυριώτισσα (1260–1265),[21] όπου οι άγιοι Δημήτριος και Γεώργιος (πίν. 5) τοποθετημένοι κάτω από τα αυτοκρατορικά πορτρέτα έχουν ιμάτια αυλικών και μαργαριταρένια

11 Р. Николић, *Конзерваторски запис о живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице. II део*, Саопштења 19 (1987) 45–47, сл. 7 (πρόκειται για τις μορφές των αγίων Σέργιου και Βάκχου).

12 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991, 94–96.

13 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 38.

14 Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Οι τοιχογραφίες του 13^{ου} αιώνα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1973, 27–28.

15 Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 81, 290.

16 P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 2, New York 1966, 305.

17 Α. Ξυγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησις του ναού των αγίων Αποστόλων*, Θεσσαλονίκη 1953, 51–52, εικ. 35; Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Άγιοι Απόστολοι*, in: Χ. Μπακιρτζής, Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Ψηφιδωτά Θεσσαλονίκης, 4^{ος} –14^{ος} αιώνας*, Αθήνα 2012, 296–352, εικ. 68,69.

18 Д. Коцо, П. Миљковиќ-Пепек, *Манастир*, Скопје 1958, 76.

19 С. Кисас, *Оморфоклисија. Зидне слике цркве Светог Ђорђа код Касторије*, Београд 2008, 33 (στον ίδιο ναό στο νότιο τοίχο του εσωνάρθηκα, παριστάνεται και ο άγιος Γεώργιος με στεμματογύριο στο κεφάλι).

20 Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Ο άγιος Δημήτριος στην παλαιοχριστιανική και βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική της Θεσσαλονίκης*, in: *Χριστιανική Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 2009, 145–182.

21 Τ. Παπαμαστοράκης, *Ένα εικαστικό εγκώμιο του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου. Οι εξωτερικές τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής της Μαυριώτισσας στην Καστοριά*, Δελτίον ΧΑΕ 15 (1989–1990) 232–233 (όπου αναφέρονται όλα τα παλαιότερα παραδείγματα του 12^{ου}–13^{ου} αιώνα, με κυρίαρχη όμως την παράσταση του Αγίου Γεωργίου στο Κουρμπίνοβο, που είναι δημιουργία καλλιτεχνών της Καστοριάς).



Πίν. 6. Ο άγιος Δημήτριος στο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στα Μετέωρα
Fig. 6. St. Demetrius, fresco from the Church of Transfiguration, Meteora, drawing



Πίν. 7. Ο άγιος Δημήτριος στο Λέσνοβο
Fig. 7. St. Demetrius, fresco from the Church of St. Archangels, Lesnovo, drawing

στεμματογύρια[22] στο κεφάλι, τα οποία αποτελούν στοιχεία της βυζαντινής αυλικής ενδυμασίας. Αυτές οι λεπτομέρειες στις απεικονίσεις των δύο σημαντικών στρατιωτικών αγίων εμφανίζονται την περίοδο που ο Μιχαήλ Η΄ αποκαλείται πλέον νέος Κωνσταντίνος[23] και κληρονόμος του Δαβίδ. Την ιδιαιτερότητα αυτή με το στεμματογύριο στο κεφάλι εντάσσουν στις δύο στρατιωτικές μορφές και οι ξακουστοί ζωγράφοι Ευτύχιος και Μιχαήλ στην διακόσμηση της Περιβλέπτου Αχρίδας (1295) και του Staro Nagoričino (1317),[24] ενώ η ίδια ενδιαφέρουσα εικονογραφική καινοτομία παρατηρείται και στο Πρωτάτο.[25]

Η πλειοψηφία των ερευνητών θεωρεί ότι η παλαιότερη παράσταση του αγίου Δημητρίου με το επίθετο *Μέγας Δούξ* βρίσκεται στη μονή Μεταμόρφωσης των Μετεώρων (1483, πίν. 6). Έχει καθιερωθεί στην βιβλιογραφία ως η πιθανότερη εκδοχή προέλευσης του επιθέτου, το ενύπνιο του αγίου Γρηγορίου Παλαμά, το οποίο περιγράφει ο Φιλόθεος Κόκκινος.[26] Το ίδιο ισχύει και για την καταγωγή του επιθέτου *Απόκαυχος*, για το οποίο διατυπώνεται τελευταία μια διαφοροποιημένη θέση που αφορά στο πρόσωπο.[27] Η παρανόηση προφανώς προέκυψε από

[22] J. Verpeaux, ed., *Pseudo-Kodinos, Traité des offices,* Paris 1966, 272.

[23] Εκτός από το ναό της Παναγίας Μαυριώτισσας ο Μιχαήλ Η΄ ως νέος Κωνσταντίνος αναφέρεται στις επιγραφές του Αγίου Νικολάου Μοριχόβου και της Μονής της Παναγίας στην Αρχαία Απολλωνία.

[24] Б. Тодић, *Старо Нагоричино,* Београд 1993, 124–125, сл. 47 (όπου στη νότια είσοδο του ναού ο άγιος Δημήτριος έχει στεμματογύριο και φέρει το επίθετο *Απόκαυχος*, όπως ακριβώς συναντάται στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη). Εδώ διατυπώνεται και η άποψη για την σχέση του επιθέτου με ιδιότητα του αγίου και όχι με υπαρκτό πρόσωπο.

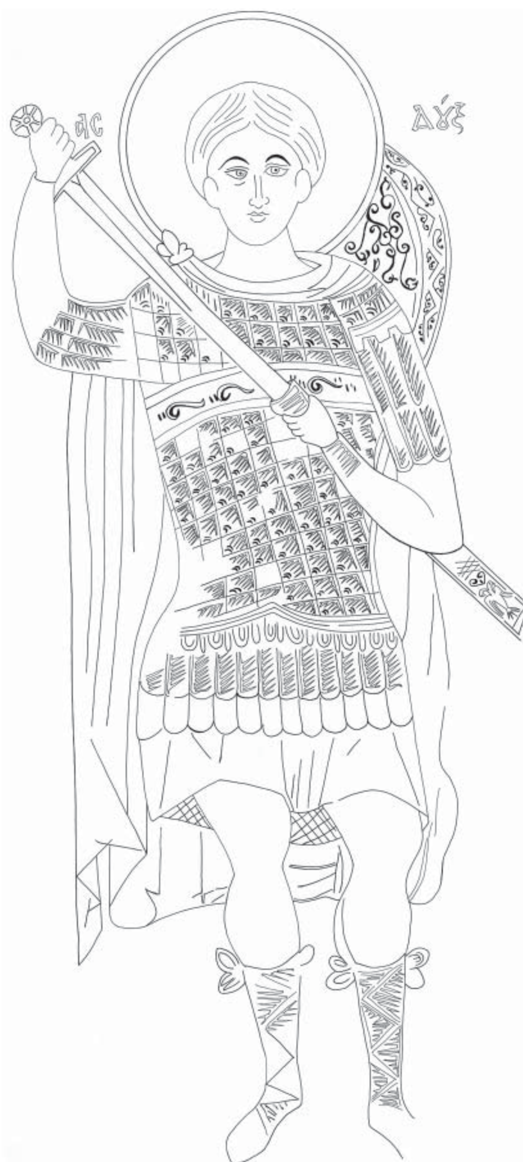
[25] Η παρουσία του αγίου Γεωργίου με στεμματογύριο στην κτητορική παράσταση του Pološko, συνδέεται με την μεταφορά της Θείας Σοφίας στην βασιλική οικογένεια.

[26] Αχειμάστου-Παταμιάνου, *Φορητές εικόνες,* 312, όπου αναφέρονται και όλες οι παλαιότερες χρονολογήσεις.

[27] Παζαράς, *Άγιος Δημήτριος,* 337–360 (όπου διατυπώνεται η άποψη ότι το προσωνύμιο *Απόκαυχος* συνδέεται με τον Ιωάννη



Πίν. 8. Ο άγιος Δημήτριος στον βόρειο τοίχο του Αγίου Ανδρέα του Ρουσούλη
Fig. 8. St. Demetrius, fresco from the Church of St. Andrew Rousoule, Kastoria, drawing



Πίν. 9. Ο άγιος Δημήτριος στο ασκητήριο της Παναγίας Ελεούσας στην Πρέσπα
Fig. 9. St. Demetrius, fresco from the cave church of the Virgin Eleousa, Prespa, drawing

την άγνοια των άλλων αδημοσίευτων ακόμη παραδειγμάτων. Η παράσταση του αγίου Δημητρίου από το Lesnovo (1342, πίν. 7)[28] και η εικόνα της Καστοριάς, λόγω των χρονολογήσεων που προηγούνται του ενυπνίου, ανατρέπουν τα δεδομένα όχι μόνο για την παλαιότητα της εμφάνισης, αλλά και για το πρόσωπο του αγίου που συνοδεύουν. Ωστόσο εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και η νέα ανάγνωση των συντομογραφιών που καταγράφηκαν στην ασπίδα και την λαβή εικόνας του αγίου Δημητρίου από την μονή του Μάρκου (1365–1377),[29] όπου παρατηρείται άλλη μια κοινή διατύπωση των δύο επιθέτων.

Οι σκέψεις που μπορούν να γίνουν πάνω στο θέμα είναι πολλές και οφείλουν να πάρουν σοβαρά υπόψη την υπάρχουσα πραγματικότητα. Πρώτα απ' όλα πρέπει να δοθούν απαντήσεις στα ερωτήματα που γεννώνται: η καταγωγή του επιθέτου αφορά μόνο την Θεσσαλονίκη; Είναι συνοδευτικό ενός αγίου ή των πιο σημαντικών στρατιωτικών αγίων; Αλλά ας δούμε καταρχήν που συναντάται το επίθετο *Μέγας Δούξ*: στο ναό του Αγίου Ανδρέα του Ρουσούλη (τελευταία δεκαετία 14ου αιώνα, πίν. 8), στο ασκητήριο της Παναγίας Ελεούσας στην μεγάλη Πρέσπα (1410, πίν. 9),[30] στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου Ζευγοστασίου (1431/1432, πίν. 10),[31] στο Ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Velestovo της Αχρίδας (1444),[32] στο ναό της Ανάληψης στο Λέσκοετς (1461/1462, πίν. 11),[33]

Απόκαυκο, μητροπολίτη Ναυπάκτου και λόγιο συγγραφέα του πρώτου τρίτου του 13ου αιώνα, ο οποίος κατέστησε με τις ενέργειες του τη Θεσσαλονίκη επίκεντρο των πολιτικών και στρατιωτικών εξελίξεων μετά την άλωση από τους Λατίνους. Την ίδια θέση ο συγγραφέας επαναλαμβάνει στην αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, v. idem, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξη τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστορία, μείζων Μακεδονία, Β. Ήπειρος),* Θεσσαλονίκη 2013 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), 267–270.

28 I. M. Đorđević, *Der heilige Demetrios in der serbischen Adligen Stiftungen aus der Zeit der Nemaniden,* in: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle*, ed. D. Davidov, Belgrade 1987, 67–73; С. Габелић, *Манастир Лесново.Историја и сликарство,* Београд 1998, 136.

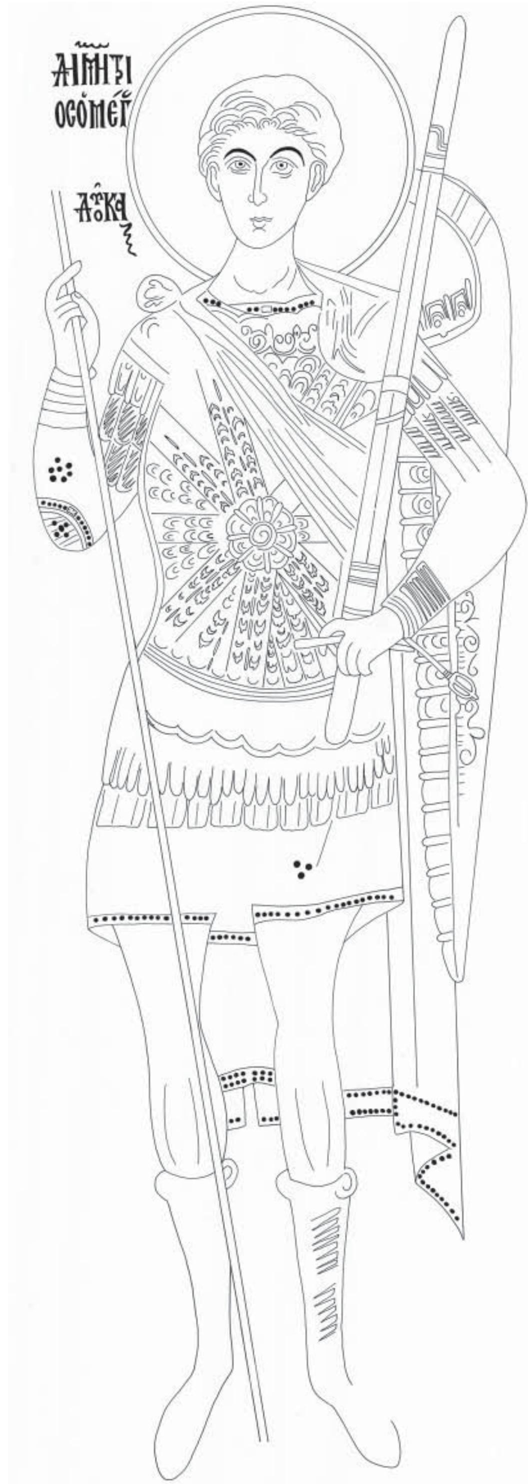
29 Ευχαριστώ τον συνάδελφο και φίλο Миодраг Марковић, για την ευγενική παραχώρηση του κειμένου πριν από την δημοσίευση του, v. idem, *Запажања о најстаријим иконама из Марковог манастира (I). Питање ктиторства царице Јелене Драгаш и натпис на штиту светог Димитрија,* Зограф 38, 147–161 (рад у штампи)

30 Στ. Πελεκανίδης, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας,* Θεσσαλονίκη 1960, 108–128; Г. Суботић, *Охридска сликарска школа,* Београд 1980, 34–42.

31 Ι. Σίσιου, *Ορισμένες μορφές αγίων της κατώτερης ζώνης στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου Ζευγοστασίου Καστοριάς,* Ниш и Византија 13 (2015) (рад у штампи).

32 Суботић, *Охридска сликарска школа,* 65.

33 *Ibid.*, 98.



Πίν. 10. Ο άγιος Δημήτριος στην Κοίμηση της Θεοτόκου Ζευγοστασίου
Fig. 10. St. Demetrius, fresco from the Church of the Dormition, Zeugostasio near Kastoria, drawing

στο ναό του Αγίου Δημητρίου Οικονόμου Καστοριάς (γύρω στα 1470, πίν. 12),[34] στο ναό της Παναγίας στη μονή Dragalevci στα περίχωρα της Σόφιας (1475/1476),[35]

[34] Ι. Σίσιου, *Καστοριανά μνημεία,* Καστοριά 1995, 26; idem, *Η εντοίχεια ζωγραφική δημιουργία της Καστοριάς στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα*, Βελιγράδι 2007 (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία), 69–70, εικ. 36–37.

[35] Суботић, *Охридска сликарска школа,* 129–133; G. Gerov, *La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVe – début du XVIe siècle. Nouvelles données,* in: *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής – στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, 141–148 (όπου παρατίθεται και όλη η σχετική βιβλιογραφία).



Πίν. 11. Ο άγιος Δημήτριος στο Λέσκοετς
Fig. 11. St. Demetrius, fresco from the church in leskoets near Ohrid, drawing



Πίν. 12. Ο άγιος Δημήτριος στο ναό του Αγίου Δημητρίου Οικονόμου στην Καστοριά
Fig. 12. St. Demetrius, fresco from the Church of St. Demetrios Oikonomou, Kastoria, drawing

στο ναό του Αγίου Σπυρίδωνα Καστοριάς, (πίν. 13),[36] στη μονή Μεταμόρφωσης Μετεώρων (1483, πίν. 6),[37] στο ναό του Αγίου Αθανασίου Κουστοχωρίου Ημαθίας (τελευταία

[36] Σίσιου, *Η εντοίχεια ζωγραφική δημιουργία*, 84–87.

[37] Μ. Χατζηδάκης, Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και τέχνη,* Αθήνα 1990, 36, 91–93; E. N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du vieux catholicon du manastère de la Transfiguration aux Météores (1483),* Athènes 1993, 294,



Πίν. 13. Ο άγιος Δημήτριος στις αποτοιχισμένες τοιχογραφίες του Αγίου Σπυρίδωνα στην Καστοριά
Fig. 13. St. Demetrius, fresco from the Church of the St. Spyridon, Kastoria, drawing



Πίν. 14. Εικόνα του ζωγράφου Ονουφρίου απο το Βεράτι
Fig. 14. St. Demetrius, icon painted by zographos Onouphrios from Berat, drawing

εικοσαετία 15ου αιώνα),[38] στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στη μονή Μαυριώτισσας Καστοριάς,[39] σε εικόνα του αγίου Δημητρίου του ζωγράφου Ονουφρίου στο Βεράτι Αλβανίας (δεύτερο μισό του 16ου αιώνα, πίν. 14),[40] στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Κουρμπίνοβο (μέσα του 16ου αιώνα, πίν. 15),[41] στο νάρθηκα του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια Βέροιας (1592, πίν. 16).[42] Αν εξαιρέσουμε τους δύο ναούς, του Αρχάγγελου Μιχαήλ στο Lesnovo και του Αγίου Δημητρίου στη μονή του Μάρκου, όπου εμμέσως αποτυπώνεται το επίθετο πάνω στην ασπίδα του αγίου Δημητρίου, όλα τα άλλα παραδείγματα συνδέονται κατά κάποιο τρόπο με καλλιτεχνική δημιουργία, η οποία προέρχεται από την Καστοριά.[43] Είπαμε στην αρχή ότι η προσοχή των ζωγράφων εστιάζεται στην καλύτερη δυνατή παρουσίαση της ενδυμασίας και του οπλισμού των αγίων Γεωργίου και Δημητρίου. Η προσεκτική εξέταση των απεικονίσεων που προέκυψαν μετά την μάχη της Πελαγονίας και ιδιαίτερα στην περίοδο 1260–1320, οδηγεί σε κάποιες διαπιστώσεις. Οι στρατιωτικοί αξιωματούχοι που συμβαίνει να είναι συγχρόνως και κτήτορες επιδεικνύουν ένα τεράστιο σεβασμό και επιφυλάσσουν ξεχωριστή τιμή στον άγιο προστάτη τους. Μπορεί ο κτήτορας να κατέχει ακόμη και τον τίτλο του δουκός γιατί είναι διοικητής ενός τάγματος και επιθυμεί να δηλώσει την σχετική αναλογία με την γλώσσα της εικόνας. Είναι πιθανό οι πανευγενέστατοι Νετζάδες του Αγίου Γεωργίου της Ομορφοκκλησιάς και ο Δημήτριος Μησινοπολίτης του Αγίου Δημητρίου του Πριλάπου (~1290) ή οι ανώνυμοι ομότιτλοι της Παναγίας Μαυριώτισσας και του Αγίου Νικολάου Μοριχόβου (1271), να νιώθουν την ανάγκη της ταύτισης με τον άγιο που έχουν επιλέξει να τους προστατεύει τόσο στις μάχες όσο και στην υπεράσπιση του ορθόδοξου δόγματος. Οι νικητήριοι αγώνες στα πεδία των μαχών και στους πιο σημαντικούς οχυρωματικούς σταθμούς της Εγνατίας οδού από το Δυρράχιο μέχρι την Θεσσαλονίκη, έγιναν η αιτία για την αποτύπωση παρόμοιων παραστάσεων. Η σύζυγος του αυλικού αξιωματούχου της ξυλόγλυπτης εικόνας από την Καστοριά,[44] που βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο

[38] Φ. Καραγιάννη, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Αθανασίου Κουστοχωρίου Ημαθίας και η σχέση του με το καστοριανό εργαστήρι,* Δελτίον ΧΑΕ 24 (2003) 261.

[39] Το επίθετο συνοδεύει την μορφή του αγίου Αρτεμίου, που έχει ενδυμασία αυλικού αξιωματούχου, ν. Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά,* Μακεδονικά 21 (1981) 54–55.

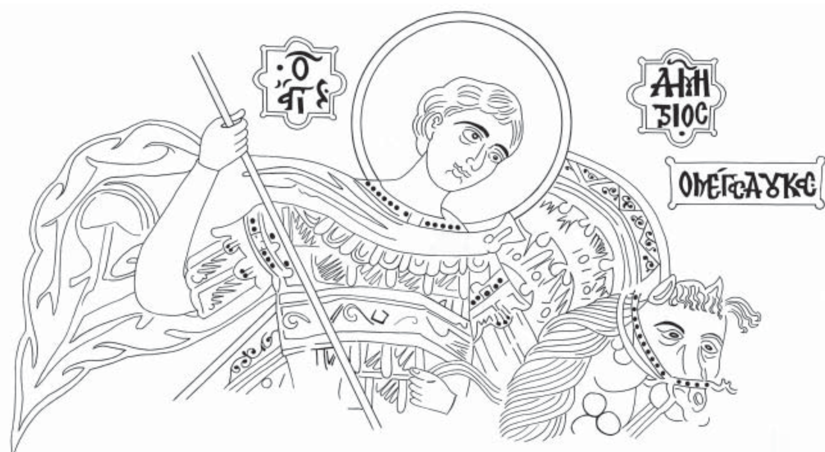
[40] E. Drakopoulou, *Saint Demetrios Mirovletes and Grand Duke*, in: *Icons from the orthodox communities of Albania*, ed. A. Tourta, Thessaloniki 2006, 78–79.

[41] C. Grozdanov, *Kurbinovo and other studies on Prespa frescoes*, Skopje 2006, 256–257.

[42] Π. Παπαευαγγέλου, *Μεταβυζαντινός ναός του Αγίου Δημητρίου εν Παλατιτσίοις Βεροίας,* Θεσσαλονίκη 1976, 33, εικ. 9.

[43] Την παράδοση αυτή την έχουν διαδώσει καλλιτέχνες της Καστοριάς σε μνημεία του 15ου αιώνα, όπως στον Άγιο Δημήτριο Οικονόμου Καστοριάς, στο Λέσκοετς, την Μεταμόρφωση Μετεώρων, τον Άγιο Σπυρίδωνα Καστοριάς, το Ντραγκάλεβτσι.

[44] Άλλη μια ξυλόγλυπτη εικόνα του αγίου Δημητρίου με ενδυμασία αυλικού αξιωματούχου, που προέρχεται από την

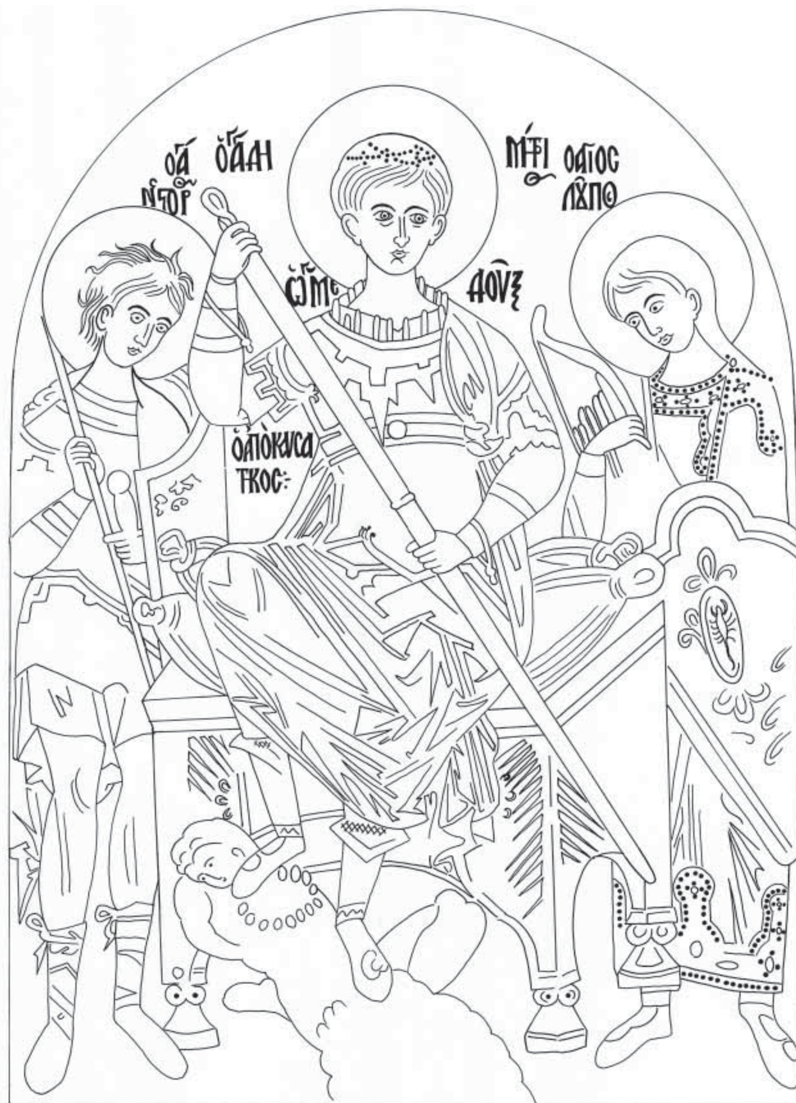


Πίν. 15. Ο άγιος Δημήτριος στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Κουρμπίνοβο
Fig. 15. St. Demetrius, fresco from the Church of St. George, Kurbinovo, drawing

Αθηνών, αναλαμβάνει ως κτητόρισσα να ευχαριστήσει τον άγιο Γεώργιο για την προσφορά του και να τονίσει συγχρόνως και την δική του μαρτυρική θυσία με την παράθεση δώδεκα σκηνών, όπως ακριβώς το κάνει ο Τρύφων με την συμβία του στην εικόνα που παρουσιάσαμε.

Η κοινή παρουσίαση των δύο αγίων κατ' αυτό τον τρόπο, θεωρείται τόσο φυσιολογική, ώστε μισό αιώνα αργότερα η άλλη πλευρά της εικόνας να φιλοξενήσει και την μορφή του αγίου Δημητρίου με κάποια από τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν (πίν. 17, 19). Ο άγιος σ' αυτή την όψη δεν φέρει επίθετο, αλλά απεικονίζεται με πλούσια ενδυμασία και στεμματογύριο να κάθεται πάνω σε βενετσιάνικη καρέκλα αναπαράγοντας ένα εικονογραφικό τύπο που τον προέβαλε πρώτος ο άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης στο ναό του Αγίου Αλυπίου Καστοριάς (τέλη 12ου αιώνα). Παρόμοια απεικόνιση πιθανόν του αγίου Δημητρίου (λείπει το κεφάλι του) έχουμε και στο νάρθηκα του Αγίου Νικολάου του Κυρίτση (έκτη δεκαετία 14ου αιώνα), όπου διακρίνεται και η λεπτομέρεια της ανθρώπινης μάσκας πάνω στην ασπίδα. Το ίδιο μοτίβο επαναλαμβάνεται στις παραστάσεις του Lesnovo, της μονής του Μάρκου, της εικόνας των Μετεώρων και του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια.

Ο άγιος Δημήτριος, „*την του δουκός δ' οὗτος ἀξίαν περιβεβλῆσθαι*", σύμφωνα με το ενύπνιο του Παλαμά,[45] έλαβε ως επίθετο το συγκεκριμένο στρατιωτικό αξίωμα και έτσι παρουσιάσθηκε στις συγκεκριμένες απεικονίσεις. Δεν ήταν όμως ο μοναδικός άγιος που το έλαβε, όπως μαρτυρούν η εικόνα του αγίου Γεωργίου του μουσείου της Καστοριάς και η τοιχογραφία του αγίου Αρτεμίου με το ίδιο επίθετο στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας. Οι φράσεις που καταγράφονται στο ενύπνιο δεν φαίνεται να έχουν χρονική εξάρτηση, γιατί όπως αντιλαμβανόμαστε μεταφέρουν μία ακολουθούμενη πρακτική με συνέχεια, η οποία απλώς επαναλαμβάνεται.



Πίν. 16. Ο άγιος Δημήτριος στο νάρθηκα του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια Βέροιας
Fig. 16. St. Demetrius, St. Nestor and St. Lupus, fresco from the Church of St. Demetrios in Palatitsia, Veroia, drawing

Η πρακτική αυτή στην εικονογραφία στην αρχή περιορίζεται στα χαρακτηριστικά της αυλικής ενδυμασίας, ενώ αμέσως μετά δανείζεται και τα κατάλληλα επίθετα. Ειδικότερα αυτό γίνεται κατανοητό στο στάδιο της διαμόρφωσης της πολύ σπουδαίας σύνθεσης, που ονομάστηκε Ουράνια Βασιλεία.[46] Τα αποτελέσματα της σάρκωσης του Θεού και η εμπειρία της θέωσης καταδεικνύονται με σαφή τρόπο στην ομάδα των αγίων μαρτύρων του τυμπάνου στο ναό της Παναγίας του Τρέσκαβατς (1342–1343). Ανάμεσα στους οκτώ επιλεγέντες, προεξάρχοντες είναι οι άγιοι Δημήτριος και Γεώργιος, οι οποίοι παριστάνονται κάτω ακριβώς από τον θρόνο οδηγώντας ο καθένας από μία ομάδα. Θεούνται οι μάρτυρες γιατί ταυτίζονται με το πρόσωπο του Χριστού και γίνονται υιοί του, „*ἀντὶ τῶν πατέρων σου ἐγενήθησαν υἱοί σου· καταστήσεις αὐτοὺς ἄρχοντας ἐπὶ πᾶσαν τὴν γῆν*", (ψαλμ. 44:17). Αποκτούν χαρακτηριστικά αυλικών, επειδή ο Λόγος φανερώνεται ως Βασιλεύς των βασιλευόντων. Η σχέση τους με τον Θεό είναι σχέση ταυτότητας. Ό,τι έκανε ο Λόγος έκαναν και αυτοί μέσω του μαρτυρίου τους. Γι' αυτό τοποθετήθηκαν και οι σκηνές του Μηνολογίου κάτω από την συγκεκριμένη σύνθεση, με σκοπό να αποκαλυφθεί η δόξα των μαρτύρων και η κατάκτηση της αιώνιας ουράνιας ζωής.

Ομορφοκκλησιά, εντυπωσιάζει με την τυπολογία της γιατί μεταφέρει παρόμοια μηνύματα, v. Α. Σ. Πέτκος, Μ. Παρχαρίδου, *Ανάγλυφη εικόνα του Αγίου Δημητρίου από την Ομορφοκκλησιά Καστοριάς,* Μακεδονικά 32 (1999–2000) 2001, 339–354; Σισίου, *Οι καστοριανοί ζωγράφοι,* 305 (όπου η εικόνα χρονολογείται στη δεύτερη δεκαετία του 14ου αιώνα).

45 Στο ενύπνιο αυτό ο Α. Ξυγγόπουλος πίστευε ότι βρήκε την ερμηνεία της σύνθεσης. Για περισσότερα στοιχεία, v. idem, *Άγιος Δημήτριος,* 127–128.

46 Ђурић, *Византијске фреске,* 56, 81, 89, 207.



Πίν. 17. Ο άγιος Δημήτριος. Η άλλη όψη της εικόνας του αγίου Γεωργίου.
Fig. 17. St. Demetrios, the back side of the icon of St. George "Megas doux" from the Byzantine museum of Kastoria



Πίν. 18. Εικόνα του αγίου Γεωργίου, Μουσείου Καστοριάς
Fig. 18. St. George, the icon from the Byzantine museum of Kastoria

Η σύνθεση της Ουράνιας Βασιλείας του Αγίου Δημητρίου στη μονή του Μάρκου,[47] είναι το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα σε οριζόντια διάταξη. Ήταν παραγγελία του Σέρβου κράλη Μάρκου, γιού του ισχυρού ηγεμόνα Βουκασίνου και συμβασιλέα του Ούρεση. Οικοδομήθηκε ως οικογενειακό ίδρυμα μιας δυναστείας που συνδέθηκε με την περιοχή της Πελαγονίας και της Καστοριάς συμπεριλαμβάνοντας στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού όλες τις ανησυχίες περί δογματικής καθαρότητας των μέσων του 14ου αιώνα. Σε κάθε περίπτωση από την μια πλευρά, παρατηρώντας την εξέλιξη της παράστασης θα πρέπει να αποδεχθούμε την άποψη του Sv. Radojčić, που λέει ότι στους Σέρβους ηγεμόνες επέδρασε εμμέσως πλην σαφώς η παλιά ελληνική ικανότητα της κολακείας και „*οι ουράνιοι κάτοικοι ταυτίστηκαν στην όψη με τους αυλικούς, ενώ συγχρόνως οι αυλικοί ταυτίστηκαν ως προς την εξωτερική τους εμφάνιση με τους κατοίκους του ουρανού*".[48] Από την άλλη πλευρά όμως δεν μπορούμε να αγνοήσουμε τον ρόλο των πνευματικών ηγετών της αρχιεπισκοπής Αχρίδας και του Αγίου Όρους, οι οποίοι συνέβαλαν στην κατάρτιση των προγραμμάτων και την εισαγωγή νέων θεμάτων κάτω από το βάρος αυτών των δογματικών συζητήσεων.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο στην διαμόρφωση της Ουράνιας Βασιλείας είναι η στολή που φορούν οι άγιοι μάρτυρες-στρατιωτικοί, όταν συμμετέχουν στην σύνθεση. Εξετάζοντας προσεκτικά την ενδυμασία των αγίων στην παλαιότερη παράσταση που βρίσκεται στο Τρέσκαβατς[49] παρατηρούμε ότι αυτοί εικονίζονται με στολές σύγχρονων αξιωματούχων του Βυζαντίου. Φορούν χιτώνα (τουνίκα) και χλαμύδα (μανδύα) διακοσμημένα με πολύτιμους λίθους, ενώ στο κεφάλι φέρουν σκιάδιο-πίλο και στηρίζονται σε ράβδους (δεκανίκιο).[50] Παρόμοια στολή έχει ο έπαρχος της Βηθλεέμ, που κάνει την απογρα-

47 Ц. Грозданов, *Из иконографије Марковог Манастира,* Зограф 11 (1980) 87–92.

48 С. Радојчић, *Старо српско сликарство,* Београд 1966, 153–154.

49 Ц. Грозданов, *Христос цар, Богородица царица, небесните сили и светите воини во живописот од XIV и XV век во Трескавец,* in: idem, *Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 132–142.

50 V. J. Đurić, *La peinture murale de Resava: ses origins et sa place de la peinture byzantine,*in: *Моравска школа и њено доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1972, 288–289; L. Grigoriadou, *L'image de la Déé-*



Πίν. 19. Λεπτομέρεια της εικόνας του αγίου Δημητρίου
Fig. 19. St. Demetrios, the back side of the icon of St. George „Megas doux“ from the Byzantine museum of Kastoria, detail



Πίν. 20. Λεπτομέρεια εικόνας αγίου Γεωργίου.
Fig. 20. St. George, the icon from the Byzantine museum of Kastoria, detail

φή του Ιωσήφ και της Παναγίας σε ψηφιδωτό της μονής της Χώρας.[51] Η ενδυμασία του έπαρχου φαίνεται ότι μιμείται την πραγματική στολή των αυλικών του Βυζαντίου. Λίγο αργότερα στις μορφές της Ουράνιας Βασιλείας της μονής του Μάρκου,[52] προστίθενται και άλλα στοιχεία όπως είναι το διαφορετικό σχήμα των καπέλων[53] και το μαντήλι που στερεώνεται στη ζώνη. Η αυλή του Σέρβου κράλη Μιλούτιν στα πλαίσια της βυζαντινοποίησης είχε υιοθετήσει ήδη από τις αρχές του 14ου αιώνα τον τρόπο διοίκησης και ιεραρχικής εξέλιξης των αξιωματούχων του Βυζαντίου. Οι άγιοι της Ουράνιας Βασιλείας της Παναγίας Ζαχλομίστισας,[54] της Περιβλέπτου Αχρίδας,[55] του Αγίου Νικολάου της Τρέσκας,[56] του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη,[57] των Αγίων Τριών[58] παρουσιάζουν κοινά στοιχεία με τα πορτρέτα των Σέρβων ηγεμόνων. Στην ενδυμασία των μαρτύρων υπάρχουν δικέφαλοι αετοί μέσα σε μετάλλιο,[59] όπως στις αντίστοιχες του Ιωάννη Δραγουσίνου στο Pološko,[60] του δεσπότη Ιωάννη Λίβερη στο νάρθηκα του Lesnovo[61] και του καίσαρα Νοβάκου στο Mali Grad.[62]

Για την αυθεντικότητα των αυλικών ενδυμασιών των μαρτύρων γύρω από τον Χριστό Βασιλέα και την Παναγία Βασίλισσα, όπως και για τις ράβδους που κρατούν στα χέρια τους ως δείγμα αξιώματος στο Βυζάντιο του 14ου αιώνα[63] έγραψε ο V. J. Djurić. Όλοι οι άγιοι στρατιωτικοί-μάρτυρες που κλήθηκαν να παίξουν τον ρόλο της αφοπλι-

sis Royale dans une fresque du XIVe siècle à Castoria, Actes du XIVe Congrès international des études byzantines, II, Bucuresti 1975, 49–50.

51 Underwood, *The Kariye Djami,* I, 88–89, 159; D. Simić-Lazar, *Observations sur le rapport entre les décors de Kalenić, de Kahrié Djami et de Curtea de Arges,* CA 34 (1986) 151.

52 Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира,* 87–92, сл. 5–9.

53 Το κυκλικό σχήμα του καπέλου που φοράει ο κτήτωρ της μονής της Χώρας Θεόδωρος Μετοχίτης είναι ίσως το πρότυπο για τις διάφορες παραλλαγές.

54 Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 106–109, црт. 27.

55 *Ibid.,* 132–134, црт. 33.

56 Ђурић, *Византијске фреске,* 83.

57 В. Ј. Ђурић, *Мали Град – Св. Атанасије у Костуру – Борје,* Зограф 6 (1975) 37–41.

58 Ι. Σισίου, *Οι τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Τριών, Σαμωνά, Γουρία και Άβιβου στην Καστοριά,* in: *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, eds. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, Београд 2011, 257–278.

59 Στην προσωπογραφία του Μεγάλου Δουκός Αλεξίου Αποκαύκου στην μικρογραφία Paris. Gr. 2144, f. 11r, στο εσωτερικό των μεταλλίων παριστάνονται γρίφονες. Το ένδυμα του Αλεξίου (1345) είναι το βυζαντινό καββάδιο, που ανταποκρίνεται στο ανώτατο αυλικό αξίωμα των Παλαιολόγων, το οποίο κυριαρχεί στην παράσταση της Ουράνιας Βασιλείας από την Μονή του Μάρκου και μετά. Για περισσότερα στοιχεία, v. Η. Αντωνόπουλος, *Γρυπών γρίφοι. Καιρός, Βίος και Τέχνη στην Προσωπογραφία του Αλεξίου Αποκαύκου (Paris. gr. 2144, f.11r),* Δελτίον ΧΑΕ 19 (1996–1997) 1997, 63–80.

60 Ц. Грозданов, Д.Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком* (I), Зограф 14 (1983) 66.

61 Габелић, *Лесново,* 167–172.

62 Ђурић, *Мали Град – Св. Атанасије – Борје,* 31–36.

63 Đurić, *La peinture murale de Resava*, 288–289.

σμένης φρουράς του *Βασιλέως των βασιλευόντων* έπρεπε να φέρουν τον ανώτατο τίτλο της βυζαντινής ιεραρχίας, ώστε να γίνει ο παραλληλισμός ανάμεσα στην γήινη και την ουράνια εξουσία.[64] Τόσο το παρουσιαστικό τους, όσο και ο πολιτικός συμβολισμός που μετέφεραν έπρεπε να βρεθεί τρόπος να καταδειχτούν. Τα μεγάλα μοναστικά κέντρα ήταν οι κατάλληλοι χώροι, όπου θα φαινόταν η συνέχεια της βασιλείας του Δαβίδ με την προβολή της ενότητας μεταξύ των δυναστειών. Τα παραδείγματα της Παναγίας Μαυριώτισσας,[65] του Αγίου Νικολάου Μοριχόβου[66] και της Παναγίας του Τρέσκαβατς[67] παρουσιάζουν με τον καλλίτερο τρόπο αυτό τον συμβολισμό.

Η διατήρηση των περισσότερων παραστάσεων με το επίθετο του *μεγάλου δουκός* στην Καστοριά δεν μπορεί να είναι τυχαία. Μέσα από την εξέταση όλων των περιπτώσεων καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι είναι πολύ πιθανό από εδώ να ξεκίνησε η διάδοση αυτού του εικονογραφικού τύπου. Ωστόσο μία ακόμη εικόνα του αγίου Γεωργίου (115 × 67) με σκηνές από τη ζωή του που βρίσκεται στο Μουσείο της Καστοριάς και φιλοτεχνήθηκε γύρω στα μέσα του 14ου αιώνα έρχεται να επιβεβαιώσει τα λεγόμενα μας (πίν. 18, 20). Ο άγιος παριστάνεται με στολή αυλικού, έχει στεμματογύριο στο κεφάλι, κρατάει σταυρό και ευλογείται από τον στηθαίο Χριστό, που δείχνει ν' αποδέχεται την θέωση του. Δυστυχώς δεν διατηρήθηκαν οι επιγραφές που θα μπορούσαν να μας διαφωτίσουν για την ύπαρξη ή μη και σχετικού επιθέτου. Η συγκεκριμένη απεικόνιση του αγίου Γεωργίου είναι όμως μάρτυρας της συνέχειας μιας παράδοσης, η οποία διατηρεί ισχυρούς δεσμούς με τον χώρο της Καστοριάς.

---

64 Ποικίλει και ο συνδυασμός των παρουσιάσεων των αγίων αυλικών. Στον βόρειο τοίχο του ναού του Αγίου Γεωργίου του Βουνού οι άγιοι Δημήτριος, Προκόπιος, Μερκούριος, Αρτέμιος, συνοδεύουν μια απλή Δέηση, ενώ οι άγιοι Θεόδωροι του νοτίου τοίχου με στρατιωτική στολή στεφανώνονται από τον Χριστό με στεμματογύριο. Στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη οι άγιοι Γεώργιος, Αρτέμιος, Αλέξανδρος, Νικόλαος ο Νέος, παριστάνονται με στολές αυλικών και πίλους στο κεφάλι, ενώ οι άγιοι Μερκούριος, Δημήτριος του νοτίου τοίχου φέρουν στεμματογύριο στο κεφάλι και οι άγιοι Θεόδωροι στεφανώνονται, όπως στον Ζωοδότη Χριστό στο Μπόριε. Το κοινό επίθετο Απόκαυχος έχει ο άγιος Δημήτριος στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη και στον Ζωοδότη Χριστό στο Μπόριε. Στον Άγιο Νικόλαο του Τζώτζα την ομάδα των αγίων αυλικών εκπροσωπεί ο άγιος Νικόλαος ο Νέος, ο οποίος εικονίζεται στην βόρεια είσοδο του ναού. Στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως στολή αυλικού φέρουν οι άγιοι Προκόπιος και Νέστωρ της κατώτερης ζώνης και οι άγιοι Τρύφων, Ανεμπόδιστος, Σώζων, της δεύτερης ζώνης.

65 Παπαμαστοράκης, *Εικαστικό εγκώμιο,* 236.

66 Η επιγραφή μήκους 17 μέτρων περιγράφει τις σημαντικές φάσεις από την ίδρυση της μονής (δυναστεία Κομνηνών) μέχρι την ριζική της ανακαίνιση (Παλαιολόγοι). Για περισσότερα στοιχεία, v. Ф. Баришић, *Два грчка натписа из Манастира и Струге,* ЗРВИ 8 (1964) 13–27.

67 Η κτητορική δραστηριότητα στη μονή ξεκινά με τους Παλαιολόγους Ανδρόνικο Β΄ και Μιχαήλ Θ΄, συνεχίζεται με τις δωρεές του κράλη Μιλούτιν και ολοκληρώνεται με την αναγνώριση του ρόλου της από τον τσάρο Δουσάν. Για την διερεύνηση του θέματος και όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία v. С. Цветковски, *Портрети византијских и српских владара у манастиру Трескавцу,* Зограф 31 (2006–2007) 153–166.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών,* Athēna 1998 [Acheimastou-Potamianou M., *Eikones tou Vyzantinou Mouseiou Athēnōn*, Αθήνα 1998].

Αχειμάστου-Παταμιάνου Μ., *Φορητές εικόνες της ηπειρωτικής σχολής,* Δελτίον ΧΑΕ 27 (2006) 308–312

[Acheimastou-Potamianou M., *Phorētes eikones tēs ēpeirōtikēs scholēs*, Deltion ChAE 27 (2006) 308–312].

Ahrweiler H., *Byzance et la mer, la marine de guerre, la politique et les institutions maritimes de Byzance aux VIIe–XVe siècles,* Paris 1966.

Αντωνόπουλος Η., *Γρυπών γρίφοι: Καιρός, Βίος και Τέχνη στην Προσωπογραφία του Αλεξίου Αποκαύκου (Paris. gr. 2144, f.11r),* Δελτίον ΧΑΕ 19 (1996–1997)1997, 63–80 [Antōnopoulos Ē., *Grypōn griphoi: Kairos, Vios kai Technē stēn Prosōpographia tou Alexiou Apokaukou (Paris. gr. 2144, f.11r),* Deltion ChAE 19 (1996–1997) 1997, 63–80].

Баришић Ф., *Два грчка натписа из Манастира и Струге,* ЗРВИ 8 (1964) 13–27 [Barišić F., *Dva grčka natpisa iz Manastira i Struge*, ZRVI 8 (1964) 13–27].

Bréhier L., *Le Monde byzantin, II. Les institutions de l'empire byzantin,* Paris 1970.

Цветковски С., *Портрети византијских и српских владара у манастиру Трескавцу,* Зограф 31 (2006–2007) 153–166 [Cvetkovski S., *Portreti vizantijskih i srpskih vladara u manastiru Treskavcu*, Zograf 31 (2006–2007) 153–166].

Drakopoulou E., *Saint Demetrios Mirovletes and Grand Duke*, in: *Icons from the orthodox communities of Albania*, ed. A. Tourta, Thessaloniki 2006, 78–79.

Đorđević I. M., *Der heilige Demetrios in der serbischen Adligen Stiftungen aus der Zeit der Nemaniden,* in: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle*, ed. D. Davidov, Belgrade 1987, 67–73.

Ђорђевић И. М., *Зидно сликарство српске властеле,* Београд 1994 [Djordjević I. M., *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, Beograd 1994].

Đurić V. J., *La peinture murale de Resava: ses origins et sa place de la peinture byzantine,* in: *Моравска школа и њено доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1972, 288–289 [Djurić V. J., *La peinture murale de Resava: ses origins et sa place de la peinture byzantine*, in: *Moravska škola i njeno doba*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1972, 288–289].

Ђурић В. Ј., *Мали Град – Св. Атанасије у Костуру – Борје,* Зограф 6 (1975) 37–41 [Djurić V. J., *Mali Grad – Sv. Atanasije u Kosturu – Borje*, Zograf 6 (1975) 37–41].

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији,* Београд 1975 [Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1975].

Ђурић В. Ј., *Сопоћани,* Београд 1991 [Djurić V. J., *Sopoćani*, Beograd 1991].

Габелић С., *Манастир Лесново. Историја и сликарство,* Београд 1998 [Gabelić S., *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd].

Georgitsoyanni E. N., *Les peintures murales du vieux catholicon du manastère de la Transfiguration aux Météores (1483),* Athènes 1993.

Gerov G., *La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVe–début du XVIe siècle. Nouvelles données,* in: *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής, στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, 141–148 [Gerov G., *La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVe–début du XVIe siècle. Nouvelles données,* in: *Zētēmata metavyzantinēs zōgraphikēs, stē mnēmē tou Manolē Chatzēdakē*, Athēna 2002, 141–148].

Γούναρης Γ., *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά,* Μακεδονικά 21 (1981) 54–55 [Gounarēs G., *Hoi toichographies tou Hagiou Iōannē tou Theologou tēs Mauriōtissas stēn Kastoria*, Makedonika 21 (1981) 54–55].

Grigoriadou L., *L'image de la Déésis Royale dans une fresque du XIVe siècle à Castoria,* Actes du XIVe Congrès international des études byzantines, II, Bucuresti 1975, 49–50.

Grozdanov C., *Kurbinovo and other studies on Prespa frescoes*, Skopje 2006, 256–257.

Грозданов Ц., *Из иконографије Марковог Манастира,* Зограф 11 (1980) 87–92 [Grozdanov C., *Iz ikonografije Markovog Manastira*, Zograf 11(1980) 87–92].

Грозданов Ц., *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980 [Grozdanov C., *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980].

Грозданов Ц., *Христос цар, Богородица царица, небесните сили и светите воини во живописот од XIV и XV век во Трескавец*, in: idem, *Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 132–142 [Grozdanov C., *Hristos car, Bogorodica carica, nebesnite sili i svetite voini vo živopisot od XIV i XV vek vo Treskavec*, in: idem, *Studii za ohridskiot živopis*, Skopje 1990, 132–142].

Грозданов Ц., Ћорнаков Д., *Историјски портрети у Полошком*, I, Зограф 14 (1983) 66 [Grozdanov C., Ćornakov D., *Istorijski portreti u Pološkom* (I), Zograf 14 (1983) 66].

Guilland R., *Recherches sur les institutions byzantines,* I, Berlin–Amsterdam 1967.

Χατζηδάκης Μ., Σοφιανός, Δ. *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και τέχνη,* Αθήνα 1990 [Chatzēdakēs M., Sophianos D., *To Megalo Meteōro. Istoria kai technē,* Athēna 1990].

Herrin J., *Realities of Byzantine provincial government: Hellas and Peloponnesos, 1180–1205,* DOP 29 (1975) 257, 276–281.

Hohlweg A., *Beiträge zur Verwaltungsgeschichte des Oströmischen Reiches unter den Komnenen,* München 1965.

Kazhdan A., *Megas doux,* in: *The Oxford dictionary of Byzantium,* 2, ed. A. P. Kazhdan, New York 1991, 1330.

Καραγιάννη Φ., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Αθανασίου Κουστοχωρίου Ημαθίας και η σχέση του με το καστοριανό εργαστήρι,* Δελτίον ΧΑΕ 24 (2003) 261 [Karagiannē Ph., *Ho zōgraphikos diakosmos tou Hagiou Athanasiou Koustochōriou Ēmathias kai ē schesē tou me to kastoriano ergastēri*, Deltion ChAE 24 (2003) 261].

Καραγιώργου Ο., *Περί αλφαβητισμού, αιρέσεων, εικονογραφίας και πολιτικών φιλοδοξιών στα μολυβδόβουλλα του Νικηφόρου Βοτανειάτη (περίπου 1001/2–1081),* Βυζαντινά Σύμμεικτα 18 (2008) 77–116 [Karagiōrgou O., *Peri alphavētismou, aireseōn, eikonographias kai politikōn philodoxiōn sta molyvdoboulla tou Nikēphorou Votaneiatē (peripou 1001/2–1081),* Byzantina Symmeikta 18 (2008) 77–116].

Кисас С., *Оморфоклисија: зидне слике цркве Светог Ђорђа код Касторије*, Београд 2008 [Kisas S., *Omorfoklisija: zidne slike crkve Svetog Đorđa kod Kastorije*, Beograd].

Κυριακούδης Ε. Ν., et al., *Ιερά Μονή Ξενοφώντος: Εικόνες,* Άγιον Όρος 1998 [Kyriakoudēs E. N., et al., *Iera Monē Xenophōntos: Eikones,* Hagion Oros 1998].

Коцо Д., Миљковиќ-Пепек П., *Манастир,* Скопје 1958 [Koco D., Miljković-Pepek P., *Manastir*, Skopje].

Марковић М., *Запажања о најстаријим иконама из Марковог манастира (I). Питање ктиторства царице Јелене Драгаш и натпис на штиту светог Димитрија,* Зограф 38, 147–161 (рад у штампи), [Marković M., *Zapažanja o najstarijim ikonama iz Markovog manastira (I). Pitanje ktitorstva carice Jelene Dragaš i natpis na štitu svetog Dimitrija,* Zograf 38, 147–161 (rad u štampi)].

Μαυροπούλου-Τσιούμη Χ., *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς,* Θεσσαλονίκη 1973 [Mauropoulou-Tsioumi Ch., *Hoi toichographies tou 13ou aiōna stēn Koumpelidikē tēs Kastorias*, Thessalonikē 1973].

Μαυροπούλου-Τσιούμη Χ., *Ο άγιος Δημήτριος στην παλαιοχριστιανική και βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική της Θεσσαλονίκης,* in: Χριστιανική Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 2009, 145–182 [Mauropoulou-Tsioumē Ch., *Ho hagios Dēmētrios stēn palaiochristianikē kai vyzantinē mnēmeiakē zōgraphikē tēs Thessalonikēs*, in: *Christianikē Thessalonikē*, Thessalonikē 2009, 145–182].

Μαυροπούλου-Τσιούμη Χ., *Άγιοι Απόστολοι,* in: Χ. Μπακιρτζής, Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Ψηφιδωτά Θεσσαλονίκης, 4ος –14ος αιώνας*, Αθήνα 2012, 296–352, εικ. 68,69 [Ch. Mauropoulou– Tsioumē, *Hagioi Apostoloi*, in: Ch. Bakirtzēs, E. Kourkoutidou-Nikolaidou, Ch. Mauropoulou-Tsioumē, *Psēphidōta Thessalonikēs 4os–14os aiōnas*, Athēna 2012, 296–352].

Николић Р., *Конзерваторски запис о живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице II geo,* Саопштења 19 (1987) 45–47, сл. 7 [Nikolić R., *Konzervatorski zapis o živopisu svetog Save u Bogorodičinoj crkvi manastira Studenice II deo,* Saopštenja 19 (1987) 45–47, sl. 7].

Oikonomides N., *L' évolution de l' organisation administrative de l' Empire byzantin au Xe siècle (1025–1118)*, Travaux et mémoires 6 (1976) 147.

Παζαράς Ν., *Άγιος Δημήτριος ο "Απόκαυκος": μια νέα ερμηνευτική προσέγγιση,* Βυζαντινά 29 (2009) 337–360 [Pazaras N., *Hagios Dēmētrios ho "Apokaukos": mia nea ermēneutikē prosengisē,* Byzantina 29 (2009) 337–360].

Παζαράς Ν., *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξή τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστορία, μείζων Μακεδονία, Β. Ήπειρος),* αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2013 [Pazaras N., *Hoi toichographies tou Hagiou Athanasiou tou Mouzakē kai hē entaxē tous stē mnēmeiakē tēs Kastorias kai tēs euryterēs periochēs (Kastoria, meizōn Makedonia, B. Ēpeiros),* adēmosieutē didaktorikē diatrivē, Aristotelio Panepistēmio Thessalonikēs 2013].

Παπαμαστοράκης Τ., *Ένα εικαστικό εγκώμιο του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου: Οι εξωτερικές τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής της Μαυριώτισσας στην Καστοριά,* Δελτίον ΧΑΕ 15 (1989–1990) 232–233 [Papamastorakēs T., *Ena eikastiko enkōmio tou Michaēl Ē Palaiologou: Hoi exōterikes toichographies sto katholiko tēs monēs tē Mauriōtissas stēn Kastoria*, Deltion ChAE 15 (1989–1990) 232–233].

Παπαευαγγέλου Π., *Μεταβυζαντινός ναός του Αγίου Δημητρίου εν Παλατιτσίοις Βεροίας,* Θεσσαλονίκη 1976 [Papaeuangelou P., *Metavyzantinos naos tou Hagiou Dēmētriou en Palatitsiois Veroias*, Thessalonikē 1976].

Parani M., *Reconstructing the reality of images:Byzantine material culture and religious iconography (11th–15th centuries),* Leiden–Boston 2003.

Πελεκανίδης Στ., *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας,* Θεσσαλονίκη 1960 [Pelekanidēs St., *Vyzantina kai metavyzantina mnēmeia tēs Prespas*, Thessalonikē 1960].

Πέτκος Α. Σ., Παρχαρίδου Μ., *Ανάγλυφη εικόνα του Αγίου Δημητρίου από την Ομορφοκκλησιά Καστοριάς,* Μακεδονικά 32 (1999–2000) 339–354 [Petkos A. S., Parcharidou M., *Anaglyphē eikona tou Hagiou Dēmētriou apo tēn Omorphokklēsia Kastorias,* Makedonika (1999–2000) 339–354].

Радојчић С., *Старо српско сликарство,* Београд 1966 [Radojčić S., *Staro srpsko slikarstvo,* Beograd 1966].

Simić-Lazar D., *Observations sur le rapport entre les décors de Kalenić, de Kahrié Djami et de Curtea de Arges,* CA 34 (1986) 151.

Σίσιου Ι., *Καστοριανά μνημεία,* Καστοριά 1995 [Sisiou I., *Kastoriana mnēmeia*, Kastoria 1995].

Σίσιου Ι., *Οι καστοριανοί ζωγράφοι που μετακινούνται βόρεια κατά το πρώτο μισό του 14ου αιώνα,* Ниш и Византија 2 (2004) 303, εικ.. 5 [Sisiou I., *Hoi kastorianoi zōgraphoi pou metakinountai voreia kata to prōto miso tou 14ou aiōna*, Niš i Vizantija 2 (2004) 303, eik. 5].

Σίσιου Ι., *Η εντοίχεια ζωγραφική δημιουργία της Καστοριάς στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα,*Πανεπιστήμιο Βελιγράδι 2007 (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία) [Sisiou I., *Hē entoicheia zōgraphikē dēmiourgia tēs Kastorias sto deutero miso tou 15ou aiōa,* Beligradi 2007 (*adēmosieutē metaptychiakē ergasia*)].

Σισίου Ι., *Οι τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Τριών, Σαμωνά, Γουρία και Άβιβου στην Καστοριά,* in: *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, eds. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, Београд 2011, 257–278 [Sisiou I., *Hoi toichographies tou naou tōn Hagiōn Triōn, Samōna, Gouria kai Avivou stēn Kastoria*, in: *Na tragovima Vojislava J. Đurića*, eds. D. Medaković, C. Grozdanov, Beograd 2011, 257–278].

Σίσιου Ι., *Ορισμένες μορφές αγίων της κατώτερης ζώνης στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου Ζευγοστασίου Καστοριάς,* Ниш и Византија 13 (2015) (рад у штампи) [Sisiou I., *Orismenes morphes hagiōn tēs katōterēs zōnēs sto nao tēs Koimēsēs tēs Theotokou Zeugostasiou Kastorias,* Niš i Vizantija 13 (2015) (rad u štampi)].

Суботић Г., *Охридска сликарска школа,* Београд 1980 [Subotić G., *Ohridska slikarska škola*, Beograd 1980].

Тодић Б., *Старо Нагоричино,* Београд 1993 [Todić B., *Staro Nagoričino*, Beograd].

Τσιγαρίδας Ε., *Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά τον 13ο αιώνα,* Δελτίον ΧΑΕ 21 (2000) 151–155 [Tsigaridas E., *Phorētes eikones stē Makedonia kai to Hagion Oros kata ton 13o aiōna*, Deltion ChAE 21 (2000) 151–155].

Underwood, P. A., *The Kariye Djami,* I-III, New York 1966.

Verpeaux J., ed., *Pseudo-Kodinos, Traité des offices,* Paris 1966.

Војводић Д., *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу,* Београд 2005 [Vojvodić D., *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju* 2005].

Ξυγγόπουλος Α., *Η ψηφιδωτή διακόσμησις του ναού των αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης,* Θεσσαλονίκη 1953 [Xyngopoulos A., *Hē psēphidōtē diakosmēsis tou naou tō Hagiōn Apostolōn Thessalonikēs*, Thessalonikē 1953].

Ξυγγόπουλος Α., *Άγιος Δημήτριος ο Μέγας Δούξ ο Απόκαυκος,* Ελληνικά 15 (1957) 122–140 [Xyngopoulos A., *Hagios o Megas Doux ho Apokaukos*, Ellēnika 15 (1957) 122–140].

Свети Ђорђе „Μέγας Δούξ" – икона из Музеја Касторије

Јоанис Сисиу

Већина истраживача сматра да је најстарија представа светог Димитрија са епитетом *Μέγας Δούξ* сачувана на Метеорима, у католикону цркве Преображења (1483). При томе су уверени да је епитет настао на основу сна светог Григорија Паламе о којем говори Филотеј Кокинос. Исто мишљење постојало је у науци и у вези са епитетом *Апокавхос*. Неспоразум је вероватно проузроковала икона светог Димитрија и светог Нестора из манастира Варлаама на Метеорима. На тој икони, коју Ксингопулос датује у XVII век, свети Димитрије носи два епитета – *Ἀπόκαυχος* и *Μέγας Δούξ*.

Спој два поменута епитета јавља се у XVI веку у уметности Епира и западне Македоније. Порекло таквог решења није повезано са Солуном јер у том граду није сачувана ниједна представа светог Димитрија са епитетом *Μέγας Δούξ*. Епитет „Велики дукс" јавља се, међутим, у Леснову (1342–1346), у цркви Светог Андрије ту Русули (око 1400) у Касторији, у испосници Богородице Елеусе на Преспанском језеру (1400), у наосу цркве Успења Богородичиног у селу Зевгостасио (1432), у наосу Светог Димитрија Иконому у Касторији (средина XV века), у Лескоецу код Охрида (1461), у наосу Светог Спиридона у Касторији (седма деценија XV века), у Курбинову (средина XVI века), на једној икони сликара Онуфрија (средина XVI века), као и у цркви Светог Димитрија у Палатицији (1592). У тој последњој цркви свети Димитрије је такође означен са два епитета, а представљен је између светог Нестора и светог Лупа.

Појаву епитета *Μέγας Δούξ* треба вероватно приписати поручиоцима фресака и икона који су имали титулу дукса. Они су желели да доделе исту титулу светитељу који је био њихов лични заштитник, па су његове представе праћене одговарајућим епитетом. Међу такве примере свакако спада и икона светог Ђорђа са истим епитетом која се чува у музеју Касторије. Она је настала у првој деценији XIV века,

Saint George "Μέγας Δούξ" – an icon from the Byzantine Museum of Kastoria

Iōannēs Sisiou

The majority of scholars believe that the oldest depiction of St. Demetrios with the epithet *Megas Doux* (*Μέγας Δούξ*) is the one preserved in the Meteora, in the *katholikon* dedicated to the Transfiguration of Christ (1483). They are also convinced that the epithet was derived from a dream of St Gregory Palamas, the account of which was given by Philotheos Kokkinos. The same interpretation is often applied to the epithet *Apokauchos*. The misunderstanding probably arose from the icon of Sts Demetrios and Nestor from the Barlaam monastery in the Meteora. In this icon, dated to the seventeenth century by Xyngopoulos, St Demetrios has two epithets – *Apokauchos* and *Megas Doux*.

The combination of the two epithets appeared usually in the sixteenth century, in the art of Epirus and Western Macedonia. The origin of this solution was not associated with Thessalonike because no surviving depictions of St Demetrios with the epithet *Megas Doux* can be found there. However, the epithet can indeed be found in Lesnovo (1342–1346), in the church of St Andrew *tou Rousouli* (ca. 1400) at Kastoria, in the hermitage of the Holy Virgin *Eleousa* on Prespa Lake (1400), in the naos of the church of the Dormition of the Holy Virgin in the village of Zeugostasio (1432), in the naos of the church of St Demetrios *Oikonomou* at Kastoria (mid-fifteenth century), at Leskoets near Ohrid (1461), in the naos of the church of St Spyridon at Kastoria (1460s), in Kurbinovo (mid-sixteenth century), in an icon by the painter Onouphrios (mid-sixteenth century) and in the church of St Demetrios at Palatitsia (1592), where the saint, bears two epithets and is placed between St Nestor and St Lupus.

The emergence of the epithet *Megas Doux* may probably be attributed to those commissioners who bore the title of *doux*. They wished to endow their personal patron saint with the same title; accordingly the saint's depictions were accompanied with the appropriate epithet. The icon of St George with the same epithet – which dates from the first decade of the fourteenth century and is held by the Kastoria Museum – certainly belongs to such examples.

On the trail of a painting bequeathed to St. George's abbey on the islet near Perast

The testaments of Nycolaus and Johannes Glauacti (as of 1327 and 1336)*

Valentina Živković**

Institute for Balkan Studies, Serbian Academy of Sciences and Arts

UDC 75.051:27-312.47
347.472»1327/1336»
DOI 10.2298/ZOG1438113Z
Оригиналан научни рад

The paper reviews the last will of the Kotor nobleman Nycolaus Marini Glauacti made in 1327 to bequeath to St. George's church on the small island near Perast a depiction of the Madonna, St. Nicholas and St. John the Baptist. On the one hand, the legacy is analyzed in the context of the compositions involving the three saints in Kotor's religious medieval art and, on the other, in the context of ad pias causas bequests and the concept of preparing for a good death (ars moriendi). The contents of the testaments of Nycolaus and his brother Johannes Marin Glauacti as of 1336 are contrasted, especially in terms of the number of pro remedio animae items bequeathed and their distribution. A special emphasis is laid on the comparison of the representations between the Franciscan and Benedictine Orders as the recipients of pious bequests.

Keywords: Kotor, testaments, ad pias causas bequests, cult of saints, Order of St. Benedict, the Franciscan Order.

On June 20, 1327, the last will of the nobleman Nycolaus Glauacti was notarized in the Kotor court. This wealthy merchant had compiled his testament on his deathbed, very ill but of sound mind: *Ego quidem Nycolaus condam Marini Glauacti infirmus iacens, sanam tamen habens memoriam et loquelam, facio hoc meum ultimum testamentum*. After a succession of various religious bequests for the salvation of the soul, at the end of his testament, *Nycolaus* also bequeathed an extraordinary legacy, the only one of its kind within the saved corpus of Kotor testaments from between 1326 and 1337.[1] This native of Kotor from the noble Glauacti family expressed the desire for the depictions of the Madonna, St. Nicholas (*Nycolaus*) and St. John the Baptist to be placed in the old Benedictine St. George abbey on the small island near Perast: *Item relinquo, quod pignatur in ecclesia sancti Gregorii ymagines virginis Marie, sanctorum Nycolai et Iohannis Batiste*.[2] Nycolaus expressed his desire to represent the saints in whom he trusted, in a somewhat unusual way, as if he had decided on this at the end of compiling the testament. Namely, the sentence follows the final part of the testament, which relates to the *ad pias causas* bequest, and immediately following the reminder that Marinus Mechsce (Mexe), a famous Kotor nobleman and businessman, was in his debt.

The testament legacy of the depicted painting is not the only issue to be dealt with in this paper. Nine years after the notarization of Nycolaus' testament, on April 15, 1336, the testament compiled by his brother, Johannes (Giue) Glauacti was also notarized in the Kotor court.[3] The contents of the Glauacti brothers' bequests, when viewed as an entity, provide abundant material that raises several important topics relating to the religious practice of the first half of the fourteenth century. In terms of their significance and complexity, these topics are rather exceptional issues, although in this case they intersect and complement each other, creating a framework for a deeper understanding of Nycolaus' painting bequest. Accordingly, it is necessary to conduct an analysis along several lines of investigation, which convene in a single point and enable a general conclusion. Thereby, the course of study will move in the following direction: the first task will be to review the possible motives for Nycolaus Glauacti's bequest of the depiction of the Madonna, Sts. Nicholas and John the Baptist. Furthermore, it is necessary to present a short overview of compositions involving the three saintly figures in Kotor's medieval religious art. This overview is also correlated with the singularity of the sacred place for which the bequest was intended – the Benedictine abbey which had a great significance and an exceptionally long tradition in Kotor. This is undoubtedly a rather surprising choice on the part of the beneficiary as regards the legacy, as well as the contents of the other bequests made by Nycolaus for the salvation of the soul. Nycolaus Glauacti mostly referred to the Franciscan order using the testamentary structure *pro remedio animae*, which was common for the period. This is, at the same time, another important issue

* The paper is a result of research on the project *Medieval heritage of the Balkans: institutions and culture* (177003) supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

** Valentina.Zivkovic@bi.sanu.ac.rs

[1] Seventy-four preserved testaments were made public: *Kotorski spomenici. Prva knjiga kotorskih notara od god. 1326–1335*, ed. A. Mayer, Zagreb 1951 (hereinafter: MC I); *Kotorski spomenici. Druga knjiga kotorskih notara god. 1329, 1332–1337*, ed. A. Mayer, Zagreb 1981 (hereinafter: MC II).

[2] MC I, 338.

[3] MC II, 1042.

that demands thorough explanation, especially having in mind that the Glauacti brothers' testaments were not uncommon in this regard, as the greater part of the testamentary bequests went to the Franciscans. It should be stressed that these two testaments, together with the last will of Jelena *filia condam ser Medosii de Drago*, were the three leading Kotor testaments in terms of the number of individual *items* bequeathed. In such a context, the bequest to the Benedictine Order and its old St. George's abbey near Perast on the part of Nycolaus Glauacti acquired a special meaning. Accordingly, in conclusion, this bequest is compared to other *ad pias causas* bequests in the Glauacti brothers' testaments which, viewed together, shed light on the medieval endeavor to partake as actively as possible in "preparing for a good death".

The last wills of the Kotor noblemen, the bothers Nycolaus and Johannes Glauacti, are a veritable treasury of information for studying the testamentary practice during the first half of the fourteenth century. Both testaments were compiled very vigilantly, with numerous premeditated religious and caritative bequests within the framework of the salvation of the soul. However, even though Johannes' testament takes priority according to the amount of individual (smaller or larger) *item* legacies, Nycolaus' legacy to depict the Madonna in the Benedictine abbey, along with Sts. Nicholas and John the Baptist, is a special act of bequeathal for several reasons. As mentioned already, this matter concerns a unique example of a bequest in the Kotor testaments from the third and fourth decades of the fourteenth century. Furthermore, it should be mentioned that such a legacy is an extraordinary instance of the testamentary program of preparing for a "good death". In that context, one should view Nycolaus' testamentary addressing of the Madonna and the guardian saints as an authentic expression of faith in their significance for the salvation of his soul and those of his family.

St. John the Baptist and St. Nicholas belong to the order of *communio sanctorum* saints which had particularly developed cult followings in the medieval Kotor commune. This especially refers to St. Nicholas, who was for centuries celebrated as the holy guardian of many important aspects of Kotor's commerce, the navy and the church.[4] During the compiling of Nycolaus' legacy, there were many churches and monasteries in the city and the surrounding area which were dedicated to these saints.[5] Bearing in mind the source which noted the depicted representation, it is Nycolaus' personal reasons which need



Fig. 1. Church of St. Lukas, Kotor, the south wall of the west aisle, around 1200 (photo: I. M. Djordjević)

to be shed light upon regarding the choice of saints. Nycolaus Glauacti compiled his testament on his deathbed (*infirmus iacens*) at a time when thoughts about soul salvation were particularly intense. In that context, his bequest to the Benedictine church should be viewed as an expression of faith in the saints whose names the brothers Nycolaus and Johannes Glauacti bore and who were undoubtedly their singular guardians.

The sentence which Nycolaus used to put across his bequest offers no insight into the development, iconography, not even the technique in which the depiction should be carried out. Namely, Nycolaus used the term *ymagines* and thereby it is not absolutely certain whether this referred to an altar depiction (an icon) or a fresco.[6] Implicitly, we can assume that a fresco was in question, considering that an altar was not mentioned, but only a portrayal of the preferred saints and the Madonna depicted in the church (*pignatur in ecclesia*).[7]

4 More on this issue in: V. Živković, *Kult svetog Nikole u religijskoj praksi Kotora (XIV–XVI vek)*, in: *Dvanaest vjekova Bokeljske mornarice*, ed. J. J. Martinović, Kotor 2010, 95–102.

5 In the city, probably next to the southern city gate, the church of St. John the Baptist *de portella* from 1221 is mentioned. The Dersa, Bisaka and Bisanti families had patronage of the church. Another small church of St. John the Baptist (mentioned in 1440) was located in the eponymous fortress above Kotor and it served as a military chapel, I. Stjepčević, *Katedrala sv. Tripuna u Kotoru*, Split 1938, 58, 59. The first monastery dedicated to St. Nicholas in Kotor is St. Nicholas of the Gardens (mentioned in 1289) outside the northern city gates. After the testament of Nycolaus Glauacti, another two churches dedicated to this saint were built. Outside of the city gateway, on the property which was endowed to the Dominicans by Nycolaus Buchia in 1344, a Dominican monastery with St. Nicholas' church was built. In 1353, Triphon Buchia built the church of St. Nicholas within the town, a gathering place of the sailor fraternity, cf. Stjepčević, *op. cit*, 60, 61.

6 The Latin phrase *imago* was analyzed in different contexts of medieval religiosity with a special regard on the personal relationship of believers and the twelfth-century painting developed in Benedictine monasteries by J.-C. Schmitt, *La culture de l'imago*, Annales. Histoire, Sciences sociales 51/1 (1996) 3–36.

7 Another painting commissioned for St. George's abbey is also known, but it dates from the fifteenth century. This is a large altar painting done by the prominent Dubrovnik painter Matko Junčić during his stay in Kotor (from 1441 to 1446). From the preserved contract it is clear that it was a gilded polyptych (*unam anchonam pro altare magno*) with fourteen painted figures of saints in a woodcut for the main altar of St. George's church, cf. J. Tadić, *Građa o slikarskoj*

However, it is possible to address the formal side of the bequeathed depiction and its basic scheme, this being a composition with three saintly figures. This is a scheme seen often in the sparsely preserved medieval frescoes in Kotor. The first known composition of this type can be found in the church of St. Luke, on the south wall of the west aisle (Fig. 1).[8] It is dated approximately around 1200, based on a specific combination of Byzantine and Roman Catholic iconographic and style features. Three saintly figures are depicted: in the middle, there is an elderly bishop surrounded by two young martyrs in noblewomen's attire. Having in mind that the inscriptions were not preserved, there are merely assumptions regarding the identification of the depicted figures.[9]

The relief built into the entrance passageway into town from the marina side, which depicts the Madonna with the Child flanked by St. Tryphon and St. Bernadine of Siena (Fig. 2) should also be mentioned.[10] In the context of images based on this type of composition in Kotor, we should also make reference to a mental image, which has an equal weight for understanding the predilection of Kotor's residents and the popularity of the depiction. This concerns the vision of the Blessed Osanna of Kotor (1493–1565), mentioned by her biographer, the Florentine Dominican Serafino Razzi (published in Florence in 1592). Namely, in the vision, Osanna saw the Madonna surrounded by St. Tryphonn and St. Vincent Ferrer.[11] Both cases, the relief composition and the vision, have to do with the cults of saints officially venerated in the town, as they were considered to be special guardians of the commune.

Two significant examples of such a tripartite scheme also originate from the sixteenth century: the Madonna surrounded by St. Tryphon and St. Nicholas on the pallium embroidery, cited during the 1523 Cathedral inventory,[12] while the second example is the altar painting of the Fraternity of Leather-makers, signed by *Hieroniymo da Santa Croce – P.* (Fig. 3).[13] This Venetian painter (1480–1556) depicted St. Bartholomew in the middle, flanked by St. George on a horse and St. Antoninus, the archbishop of Florence.[14]

As already mentioned, Nycolaus' choice of tripartite depictions is the bond between the individual act of reverence and the communal predilection of the time which strongly influenced the inclination of individuals towards certain types of compositions. On the other hand, one should bear in mind that religious works of art exert a strong impact on the pious for long after their emergence.[15] Accordingly, the significance of this depiction (if it indeed was carried out) for collective adulation should not be underrated. The phenomenon of collective veneration brings to the fore the issue of the choice of the bequest recipient. The selection of the old Benedictine St. George abbey as the sacral space for the depiction of the Madonna with St. Nicholas and St. John the Baptist can today be observed only in the wider historical context, that is, within the framework of the interweaving of the influence on religious

školi u Dubrovniku XIII–XVI v., 1, Beograd 1952, 257. On the biographical data and the opus of the painter Matko Junčić cf. V. J. Đurić, *Dubrovačka slikarska škola*, Beograd 1963, 55–61.

8 The fresco was discovered in 1971 and soon after the first published comments ensued: A. Skovran, *Novootkrivene freske u crkvi sv. Luke u Kotoru*, Zograf 4 (1972) 76–78; V. J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1975, 28–29, 190; idem, *Freska u crkvi Sv. Luke u Kotoru*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 21/1 (1980) 225–240; V. Pace, *L'affresco nella chiesa si San Luca a Cattaro (Kotor) e il ricordo della chiesa di Roma*, in: *Crkva Svetog Luke kroz vjekove*, ed. V. Korać, Kotor 1997, 107–111.

9 It is believed that the depicted bishop is St. Basil, and the female saint with the crown is St. Helena, cf. Skovran, *op. cit*, 76–78. According to another identification, the Roman pope St. Sylvester was depicted, surrounded by martyrs St. Catherine and St. Barbara or St. Ana, cf. Đurić, *Freska u crkvi Sv. Luke u Kotoru*, 225–240. The third insight was given by Valentino Pace, who claimed it was difficult to determine based on the liturgical adornment whether the depicted prelate belonged to the Greek or Latin church, while he believed that, of the female saints, only St. Catherine and St. Marina (Margaret) were depicted, cf. Pace, *op. cit*, 107–111. I would like to point out that when identifying the female martyrs in St. Luke's, one should bear in mind the appearance of the female saints in the Cathedral architrave, painted in the first half of the fourteenth century. On these frescoes: J. Popović-Grgurević, *Prilog poznavanju zidnog slikarstva u katedrali sv. Tripuna u Kotoru*, Boka 21–22 (Herceg-Novi 1999) 107–137; V. Živković, *Religioznost i umetnost u Kotoru (XIV–XVI vek)*, Beograd 2010, 225–229, *et passim*. That is, along with St. Catherine (who was depicted in the church of St. Luke), also depicted was a signed St. Margaret with a headscarf and dressed as a noblewoman.

10 On this relief cf. J. Stojanović-Maksimović, *Nekoliko priloga istoriji umetnosti u Boki Kotorskoj*, Spomenik Srpske akademije nauka 105 (1956) 51–52. On the relief from the standpoint of the development of the cult of Franciscan preachers from the Observance Order, St. Bernardine of Siena, in Kotor, cf. Živković, *Religioznost i umetnost*, 88–92.

11 This presumably involves the influence of the composition *Madonna della Misericordia* on the visions of the local Kotor *reclusa incarcerata*, blessed Osanna, cf. V. Živković, *Visions of the Blessed Osanna of Kotor (Cattaro)*, IKON 6 (Rijeka 2013) 225–236. Two studies which review the significance of artistic representation in forming mental visions of the mystics in the late Middle Ages should be emphasized: S. Ringbom, *Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety*, Gazette des Beaux-Arts 73 (1969) 159–170; J. Hamburger, *The Visual and the Visionary: The Image in Late Medieval Monastic Devotions*, Viator 20 (Berkeley–Los Angeles–London 1989) 161–182.

12 C. Fisković, *O umjetničkim spomenicima grada Kotora*, Spomenik Srpske akademije nauka 103 (1953) 94.

13 The following authors wrote about altar pictures: K. Prijatelj, *Nekoliko slika Girolama i Francesca da Santacroce,* Radovi Instituta JAZU u Zadru 3 (1957) 191; Đurić, *Dubrovačka slikarska škola*, 220; K. Prijatelj, *Marginalije uz neke umjetnine relikvijara Kotorske katedrale*, Starine Crne Gore 3–4 (1965–66) 25–30; N. Luković, *Freske i slike katedrale sv. Tripuna*, in: *800 godina katedrale sv. Tripuna u Kotoru*, Kotor 1966, 67; K. Prijatelj, *Le opere di Girolamo e Francesco da Santacroce in Dalmazia*, Arte lombarda 12/1 (1967) 55–66; J. Grgurević, *Oltari, slike i umjetnički predmeti kotorskih bratovština*, Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru 41–42 (1993–1994) 89–90; V. Živković, *The Altar Painting of the Cattaran (Kotor) Fraternity of Leather-makers*, Balcanica 40 (2010) 75–84. The painting opus which the Dalmatian church made for Girolamo da Santa Croce was analyzed in detail by: I. Čapeta-Rakić, *Četiri crteža za katalog djela Girolama da Santa Croce*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 30 (2006) 185–195; eadem, *Doprinos djelatnosti radionice Santa Croce*, Peristil 51 (2008) 159–168; eadem, *L'iconografia della Madonna nel polittico di Girolamo da Santa Croce nella chiesa francescana sull'isola di Košljun*, IKON 3 (Rijeka 2010) 311–320; eadem, *Prilog poznavanju tipologije triju oltarnih cjelina iz radionice Santa Croce*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 35 (2011) 93–102.

14 On the reasons for painting these saints in the context of the historical and social circumstances in which the painting occurred cf. Živković, *The Altar Painting of the Cattaran (Kotor) Fraternity of Leather-makers*, 75–84.

15 On the long duration of admiring certain paintings and iconographic solutions, as well as their impact on the contents of sermons in the fourteenth century cf. M. Gill, *Preaching and Image: Sermons and Wall Paintings in Later Medieval England*, in: *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, ed. C. Muessig, Leiden 2002, 155–180.



Fig. 2. Madonna and Child between Saint Tryphon and Saint Bernardine of Siena, fifteenth century, the relief inside the Sea Gate, Kotor (photo: T. Koprivica)

practice on the part of the Benedictines on one side and the mendicants on the other.[16] In this way, it is possible, to a certain extent, to deduce the personal reasons which impacted Nycolaus' choice of recipient.

The Benedictine *monasterio Sancti Georgii de Golpho Cathari* on the islet of Perast was mentioned for the first time in 1166 in various sources. It was then that Abbot Johann (*Johanne Abbate Sancti Georgii*) attended the blessing of the altar in the newly built Kotor cathedral of St. Tryphon.[17] The abbey was founded by the Kotor municipality in honor of the old city patron, St. George, who was celebrated as a guardian of the commune prior to St. Tryphon.[18] In this way, the municipality gained patronage over the abbey and the church, and Kotor noblemen were appointed as abbots. *Secundum antiquam consuetudinem*, as the Kotor statute stated, the people of Kotor appointing two noblemen per year as St. George's procurators.[19] The Kotor bishop blessed the St. George church near Perast in 1247, on which occasion the relics of St. George and the holy martyrs Abdon and Sennen and St. Innocent were laid.[20] Somewhat earlier, in 1221, the blessing of the altar of St. Mary's Collegiate church in Kotor was attended by the abbot of St. George near Perast.[21] The links between the Benedictine abbey, the Kotor cathedral and St. Mary's Collegiate church were exceptionally strong. Namely, the abbots of St. George had the duty to attend services in the Kotor cathedral during the St. Tryphon feast – *Abbas Perastinus S. Georgii ad rem divinam solemni ritu ac cæremonia faciendam ex antiqua consuetudine invitari solet*.[22] It is exceptionally important to stress that, again according to an old tradition, the abbot of the St. George monastery near Perast was obliged to hold Mass in St. Mary's Collegiate church on St. Tryphon's Day. According to a legend, while transporting the relics to Kotor, those of St. Tryphon were first brought to St. George's abbey. The Mass in St. Mary's Collegiate church remains a commemoration of this event. This tradition was recorded in 1688, when on the occasion of the Bishop's canonical visit to St. Mary's Collegiate church, the abbot of St. Mary's explained that the transporting of the relics of St. Tryphon was celebrated in the *Collegiata* in the same way as in the Cathedral. On that occasion, the abbot recounted to the bishop the story of how Dominick, the abbot of St. George's, had committed himself to the Kotor Bishop Meliciates (1326–1328) that he would, among other things, visit St. Tryphon Cathedral for its yearly celebration, unless otherwise directed (*formula sacramenti quo Dominicus Cænobiarcha S. Georgii saum fidem, atque obedientiam Episcopo Meliciaccæ*).[23] The bequest of Nycolaus Glauacti dates from June 1327, during the term of Bishop Meliciates, which indisputably speaks in favor of the formidable influence which the Benedictine abbey enjoyed in the time of this Kotor bishop.

The history of the old Benedictine abbey near Perast was marked by numerous conflicts between the abbot of St. George's and the Kotor Bishopric. Very powerful

[16] The correlation between the Benedictines and the mendicants was reviewed in detail in several works by Ivan Ostojić: idem, *Dodiri između benediktinske i franjevačke ustanove u Hrvatskoj*, Crkva u svijetu 1 (Split 1966) 39–49; idem, *Susreti između benediktinskog i dominikanskog reda u Hrvatsk*oj, Bogoslovska smotra 36/3–4 (Zagreb 1967) 703–711. The transforming of Benedictine monasteries into Franciscan was a frequent occurrence especially with female monasteries. This also happened in Kotor; cf. I. Ostojić, *Benediktinci u Hrvatskoj*, I–III**,** Split 1963–1965; V. Živković, *Kult svete Klare u Kotoru (XIV–XVI vek)*, Istorijski zapisi 82/1–2 (2009) 97–107.

[17] D. Farlati, *Illyricum sacrum* VI, Venetiis 1800 (hereinafter: Farlati VI), 433; T. Smičiklas, *Codex diplomaticus regni Dalmatiae et Slavoniae*, II, Zagreb 1904, 102; M. Milošević, *Arhitektura romaničke bazilike iz 1166. godine i nastale promjene tokom vjekova*, in: *800 godina katedrale Sv. Tripuna u Kotoru (1166–1966)*, Kotor 1966, 42, sl. 4.

[18] During the entire Middle Ages, in Kotor there remained the memory of the old town patron which had a great impact on the town governance and administration. All the new council functionaries were appointed on the holiday of St. George, cf. *Statvuta civitatis Cathari. Statut grada Kotora*, ed. J. Antović, Kotor 2009 (hereinafter: Stat. Cath) cap. I, VI, XXXIX, CXI.

[19] Kotor council lost its patronage over the abbey in 1634, which was taken over by the Venetian Senate, while the abbot was appointed by the congregation in Perast. On the history of the Benedictine abbey of St. George nearby Perast, cf. Ostojić, *Benediktinci u Hrvatskoj*, II, 489–492. P. Butorac, *Opatija Sv. Jurja kod Perasta*, Perast 1999.[2]

[20] *Ego Deodatus epsicopus ecclesiae sancti Tryphonis de Catharo ad petitionem capituli ecclesiae eiusdem, communitatis eiusdem civitatis, ac Georgii abbatis coenobii sancti Georgii, dedicavi ecclesiam sancti Georgii, ad laudem dei et honorem sanctae Mariae, nec non aliorum sanctorum, quorum reliquiae hic continentur: sancti Georgii, Abdon et Sennnen martyrum, ac sanctorum Iinnocentium. Que ecclesia praedicti loci erat praedecessorum totius communitatis Catharinae. Venerabilem dei ecclesiam guberante Innocentio apostolico, domino autem Uroscio regnante. Quod praesens scriptum fieri feci per notarium praedicte communiatis, cum manu propria et signo consueto*, cf. Farlati VI, 439; Smičiklas, *Codex diplomaticus*, IV, 326 (no. 289). The relics of the saints Abdon and Sennen (*In sanctorum Abdon et Senen martirum eorum pes et manus*) are mentioned as being safeguarded in 1515 in the St. Tryphon Cathedral in Kotor; cf. Stjepčević, *op. cit*, 37.

[21] Smičiklas, *Codex diplomaticus*, III, 207–208.

[22] Farlati VI, 427, 465–466.

[23] Farlati VI, 444. In this document, Butorac noted "an allusion to an ancient tradition, that the abbot of St. George performed a church service on Jan. 13, when the body of St. Tryphon was brought to Kotor", cf. Butorac, *Opatija sv. Jurja kod Perasta*, 18–19. Due to the fact that the service was performed on Jan. 13 in St. Mary's Collegiate church in Kotor, Don Ivo Stjepčević presumed that, until the construction of the St. Tryphon Cathedral, the relics of the new patron of Kotor were buried in this church, cf. Stjepčević, *Katedrala*, 54, 93–94, n. 270. The presumption that St. Mary's Collegiate church was the original cathedral of Kotor supports this theory, cf. J. J. Martinović, *Ranohrišćanska krstionica ispod crkve svete Marije od Rijeke u Kotoru*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 29 (1990) 21–31.

and influential in earlier times, Benedictine monasteries owned large swathes of land. This was also the case with St. George's abbey, which had in its possession numerous vineyards and property in the vicinity, but it was the management of the property which incurred the conflicts. Along with specific episodes of disputes and accusations mentioned in written sources,[24] the constant lack of trust is clearly supported by the fact that in 1318 this legal case was incorporated in the Kotor Statute as a legal provision according to which money lending was prohibited, as well as renting houses or property to St. George's abbey without the approval of the monastery procurator appointed by the municipality.[25]

In the Kotor testaments from between 1326 and 1337, there are several examples of bequests to the Benedictine abbey of St. George. Except for Nycolaus, his brother Johannes Glauacti also commemorated the Benedictines before expiring, bequeathing money to as many as three Kotor monasteries of this order: four *perpers* to the monks and the abbot of St. George's, six *perpers* to Benedictine nuns and two *perpers* to the nuns of St. Martin's.[26] St. George's abbey also received donations from Jelena Medosii de Drago (land with chestnut trees in Stoliv),[27] *Stane, filia Mechigne*,[28] *Nuce, uxor condam Iohannis Iurre*[29] and *Dome, relicta condam Nuce de Gonni*.[30] Other Benedictine monasteries in Kotor also received bequests by Deacon Grube Abrae, the abbot of St. Mary's Collegiate Church;[31] Cathena, the daughter of the deceased Marinus Blinus;[32] Mare, the widow of Brathoslaus,[33] and Theodorus Gige.[34]



Fig. 3. Girolamo da Santa Croce, St. George, St. Bartholomew and St. Antoninus, the first half of the sixteenth century, the Cathedral of St Tryphon, Kotor (photo: Z. Čubrović)

As already pointed out, the details related to possible creation and the fate of the depiction bequeathed by Nycolaus Glauacti are unknown. As it cannot be maintained that the artwork was indeed painted, we speak of the composition of the Madonna with St. Nicholas and St. John the Baptist as merely a legacy conforming to the concept of the salvation of the soul, which was noted in written form in the testament. Accordingly, it is necessary to analyze the testamentary scheme *pro remedio animae*, that is, the arrangement of the bequeathed gifts first in the testament of Nycolaus Glauacti, and then in the testament of his brother, Johannes Glauacti. This involves two testaments which are not uncommon for the age in terms of their general elements, but which contain numerous peculiar details. Both testaments were inscribed by the Kotor notary Phylippus Mathei, by origin an Italian from the town of Osimo (Marche), who held this position, with

[24] In 1229, the Bishop of Kotor, Blasius, together with Archbishop Tryphon, the archdiocese, town magistrates and nobility, threatened with excommunication all those who loaned funds to Abbot Matheus or the monks, or who bought land of St. George's abbey, cf. Farlati VI, 439. Pavao Butorac also pointed out that Franciscans were taking over the role of the Benedictine Order in this area, cf. Butorac, *Opatija Sv. Jurja kod Perasta*, 13.

[25] *Stat. Cath*, cap. CCLXXXV (*De imprestito non faciendi abbati*) 265. Furthermore, during the self-government of Kotor the law according to which the said monasteries could by no means be rented, exchanged, gifted or sold was adopted, cf. *Stat. Cath*, cap. XIV, 366–367. The following author wrote about this: L. Blehova-Čelebić, *Hrišćanstvo u Boki 1200–1500. Kotorski distrikt*, Podgorica–Cetinje 2006, 118, *et passim*. In the time of Duke and Captain Giovanni Balbi, in 1431, the Great Council, which also included Squire Petrus Glauacti, made a decision on protecting the church and St. George's monastery, as monastery land was constantly being put up for sale. Two procurators were appointed who were to take care of the restitution of the alienated property, restoring and finishing the works on the church, except for the clothing and food for the abbey and two priests residing within the monastery. It was revealed that the staircase which led into the monastery was prone to demolition, and that the roof and the church quire were leaking. Accordingly, one hundred *perpers* would be taken from the monastery income every year, fifty on the holiday of St. John the Baptist (Birth, June 24) and fifty on Christmas. The procurators were obliged to use these funds to mend the church building as necessary, cf. *Stat. Cath*, cap. XII, 435–438. In order to prevent any legalizing of sales, donations and renting of monastic real estate, especially during the emancipation of the serfs working in the vineyards, in 1405, the Great Council banned all financial transactions with the then Abbot Antonius, who came from Bitonto (Puglia), cf. *Stat. Cath*, cap. XIV, 289–290.

[26] MC II, 1042.

[27] A court proceeding ensued on the occasion of her testament on April 3, 1333, MC I, 1132. On Jelena's legacy for the salvation of the soul, cf. V. Živković, *Poslednje zaveštanje kotorske vlastelinke Jelene Medoševe Drago*, Istorijski zapisi 85/1–2 (2012) 37–48.

[28] Stana's testament has not been preserved, merely the court verification dated Oct. 20, 1327, that her epitropes had carried out the last will and testament stipulation that her vineyard was to be bequeathed to St. George's abbey, MC I, 423.

[29] *In primis volo, quod vinee et terre mee de Fase fiant monasterii sancti Georgii pro anima mea et viri mei, et paulillum de vinea, qod est in terra sancti Donpnii, similiter fiat monasterii memorati*... MC I, 718. (15. 8. 1331.)

[30] *Item monasterio sancti Georgii et omnibus aliis monasteriis Catharensibus simul misse ducente, quod rogent deum pro anima mea*, MC II, 1142

[31] MC II, 57 (2/8/1332)

[32] MC II, 906 (5/7/1335)

[33] MC II, 1434 (24/12/1336)

[34] MC II, 1436 (20/1/1337)

short intervals, from 1326 to 1337.[35] According to form and contents, the testaments from the first half of the fourteenth century in the Kotor municipal office abide by the changes in the dynamics of notarization of the last wills and testaments which occurred in western European cities, that is, in late-medieval Dalmatian towns. The testament validity was authenticated by the Kotor Statute, while the first prerequisite to make testaments valid was their introduction into notary books. Furthermore, the Kotor Statute limited the sum which could be bequeathed *ad pias causas*.[36]

The first thing that was noted in the two Glauacti brothers' testaments is that they contained numerous individual *item* bequests. The majority of them could also be found in the testament of Jelena Medosii de Drago: she made more than fifty *item* bequests for the salvation of the soul, Johannes Glaucti around thirty, while Nycolaus had about twenty distinctive bequests. The increase in the number and type of individual *item* bequests *ad pias causas* coincided with the changes in the choice of caritative donation recipients. The bearers of the new teaching, which was reflected in numerous segments of religious practice of the later middle ages, were the mendicants. The Franciscans and the Dominicans promoted the teaching that the *ad pias causas* donation, regardless of its monetary value, would help the believer secure the salvation of his/her soul on the death bed. Also, the novelties which the mendicants preached about were directly reflected on the structure of the testamentary legacy. Accordingly, for the salvation of the soul, numerous vulnerable categories of population within medieval society received donations: the destitute, the ailing, and widows. Every testamentary donation which ensued from the idea of *caritas* belonged to the legacy *ad pias causas* category.[37] On the other hand, the increase in the number and type of testamentary bequests to the church for the salvation of the soul is an integral part of the religious and devotional practice induced by the teachings on the forgiveness of sins and giving indulgences.[38]

Numerous donations to the church and the poor for the salvation of souls can be seen in the testaments of the Glauacti brothers. In Nycolaus' testament, these bequests were classified at the very beginning. It is important to stress the bequest plan: the Franciscan monastery in Dubrovnik was the bearer of the first *pro centum missis cantandis* bequest, followed by the Kotor Franciscans *pro aliis centum missis*. After the Franciscans, Nycolaus bequeathed pecuniary funds to clerics – first the Kotor bishop, and then individual priests (*dompno Sergio*, *dompno Iohanni Boni, dompno Pasche, dompno Vite, dompno Dobroslauo*). The structure of the testament of Nycolaus Glauacti is exceptionally comprehensible and lucid – these bequests were followed by a request *pro scriptis ecclesiarum decem perperos*, after which the bequest to the Benedictine abbot was mentioned *abbati veteri sancti Georgii* and the Benedictine abbey *monasterio sancti Georgii*. Following this, Nycolaus bequeathed funds to certain women (most probably destitute), followed by *Regine monache* nuns and the poor. After he allocated ten *perpers dompno Iacobo de Millolo* for the testament of Draga, his wife, he pointed out how Marinus Mechsce was in his debt and it was only then that the bequest of the painted composition in St. George's abbey was mentioned. At the very end of the testament, Nycolaus Glauacti mentioned a bequest *pro orphanis et pauperibus*, but that his epitropes should use wisdom to distribute the resources as best as possible. As an epitrope, he appointed the priests Iacobus de Milolo, Gregorius Guimanoy, *et Giue, fratrem meum, presente et consentiente omnibus suprascriptis Domagna, filio meo*.[39]

An exceptionally large number of religious and caritative bequests for the salvation of the soul were bequeathed in 1336 by Nycolaus' brother Johannes (Giue) Glauacti, a very influential Kotor merchant.[40] At the beginning of the testament, the circumstance of compiling the last testament is mentioned, using the common ex-

35 Phylippus did not sign his name at the end of each abbreviation but at the beginning of the document he started to work with as a notary. Each abbreviation always started with the day and month, while the year and indication was used only at the beginning of each following year and during duty takeover, cf. Ivković, *Diplomatički elementi najstarije očuvane notarske knjige u Kotoru*, 232. During the conflict between Kotor and the Pope over the appointment of bishops, in 1330, Phylippus received the mission to travel to Avignon for the *pro facto episcopates* negotiations, after which Kotor nobleman Luka de Palma *pro sua superbia* refused to accept the mission. On Phylippus of Osimo, cf. N. Fejić, *Kotorska kancelarija u srednjem veku*, Istorijski časopis 27 (1980) 17, 36–37. The decision on sending Phylippus of Osimo to Avignon in: MC I, 508.

36 According to the law, the head of the family could leave a fourth of his property for the salvation of the soul, and the remaining part to his heirs, cf. *Stat. Cath*, cap. 182, 435. I. Sindik, *Komunalno uređenje Kotora od druge polovine XII do početka XV stoleća*, Beograd 1950, 128–135.

37 On changes in form and contents of the testament, that is, the appearing of new types of *pro anima* and *ad pias causas* legacies as the consequence of the so-called "democratizing" in testament compilation and "social Christianity", based on the analyzed testaments from several medieval Dalmatian communes, cf. Z. Ladić, *O nekim oblicima brige za siromašne i marginalne pojedince i grupe u dalmatinskim komunama u kasnom srednjem vijeku*, Zbornik Odsjeka za povijesne znanosti Zavoda za povijesne i društvene znanosti HAZU 20 (2003) 1–27; idem, *Legati kasnosrednjovjekovnih dalmatinskih oporučitelja kao izvor za proučavanje nekih vidova svakodnevnog života i materijalne kulture*, Zbornik Odsjeka za povijesne znanosti Zavoda za povijesne i društvene znanosti HAZU 21 (2004) 1–28; idem, *Last Will: Passport to Heaven. Urban Last Wills from Late Medieval Dalmatia with Special Attention to the Legacies Pro Remedio Animae and Ad Pias Causas*, Zagreb 2012.

38 From the late Middle Ages, the church promised absolution for every donation to the church. A review and meaning of indulgences was provided by R. W. Shaffern, *The Medieval Theology of Indulgences*, in: *Promissory Notes on Treasury of Merits. Indulgences in Late Medieval Europe*, ed. R. N. Swanson, Leiden 2006, 11–36. In the context of death in the Middle Ages, indulgences as a preaching topic were reviewed by Daniel Balup, *La Muerte y la penitencia en la predicacion de las indulgencias en castilla a finales de la edad media*, Edad Media. Revista de Historia 6 (Valladolid 2003–2004) 61–89.

39 MC I, 338.

40 In the testament of Johannes Glauacti there was a suspicious deletion (*cancellatura suspecta*) about purchasing property worth five hundred *perpers* for the clerics of St. Tryphon's. Johannes's widow Jelena consented to leave out this part, but she introduced the provision that following her demise, the mentioned property was to be purchased for the clerics from her husband's funds according to the cited value *pro anima Giue antedicti et suorum defunctorum, ut perpetuo at annuatim faciant quatuor vigilias antedictas*, cf. MC II, 1042 (15.4.1336.) The business activities of Johannes Glauacti most often were linked with trading of metals (silver and copper), cf. MC I, 525, 554, 555; MC II, 248–250, *et passim*. Also, in court and notary documents, Johannes is often mentioned as a moneylender, especially for trade voyages, cf. MC I, 31, 56, 76, *et passim*.

pression for deathbed wills: *Ego Johannes Marini Glauacti iacens infirmus, sanam tamen memoriam et loquelam habens, facio meum ultimum testamentum de rebus meis*. Johannes's testament exemplifies the considerable role which the Franciscans had in different segments of religious life, especially within testamentary practice and the choice of recipients. The first bequest was one thousand *perpers* to the Franciscan monastery in Kotor, and from this sum three hundred *perpers* were allocated for mass in the same monastery, one hundred for chalices, and for the entire church vesture (*paramentum unum completum, una planeta dalmatica consueta*) valuable two hundred *perpers*. To the Franciscans, who *inuenti fuerint in morte mea,* he bequeathed vestments and footwear, six *perpers* to a Franciscan monk, and one *perper* for footwear (*pro soleis*), while to Friar Stefan, the lector, he left twenty five *perpers* for the breviary, and twenty *perpers* to friar Laurentius *pro libro uno*. He left twenty *perpers* for handiwork on the house of the Franciscans, and the remaining twenty five *perpers*were to be used to create a *planeta nigra in ecclesia fratrum minorum*. To the Franciscans from Dubrovnik he left twenty *perpers* for works on the church, and forty *perpers* for Mass, and he also left a bequest to the Poor Clares from Dubrovnik. Along with the Franciscans, Johannes also gave donations to the Dominicans: to the Dubrovnik Dominicans he bequeathed funds for holding a thousand Masses. Johannes wished to be buried in Kotor's Franciscan monastery, beside his father.

Closely linked with emphasizing the Franciscans within the testamentary legacy is a very interesting issue which was pointed out in the segment of Johannes's salvation of the soul. Namely, elements of *ars moriendi* can be seen in the bequests of Johannes Glauacti. From the time when testaments became a necessary part of an increasingly widespread idea of preparing for a "good death", the church strengthened its influence on the contents of the last bequests of the faithful. To die without putting things in order and reconciling with God was considered to be dishonorable, and the art of dying and preparing for a good death were the topics of numerous manuals written at that time. The manuals instructed that in order to ensure a "good death" it was necessary to be surrounded by family members while dying, as well as by clerics praying for one's soul, members of the fraternity, but also witnesses of the testament. Along with taking the last communion and confessing sins, incessant uttering of prayers and calling upon the name of Good was essential.[41] The phenomenon of death and the salvation of the soul underwent the most significant changes with the emergence and adoption of the concept of Purgatory. The last moments of life on this earth were the last opportunity to make one's peace with God and prepare for the passing of the soul into "the other world".[42] In the fourteenth century, death developed the form of a ritual with a solid social form in which the dying had the main role, surrounded by the family, friends and clerics. This is the conceptual framework in which the following legacy by Johannes Glauacti: *Et similiter singulis fratribus, qui inuenti fuerint in morte mea, sint tunica et scarpe* should be observed. In the same context, Johannes turned to friar Luka, who was absent: *Item, si frater Lucas de Cataro non interfuerit in morte mea, habeat perperos septem Venetos pro tunica et soleiis*.[43] Regardless whether this bequest referred to the presence of the Franciscan at the deathbed of the dying in the Glauacti home, or to the three usual days of vigil (*vigilia*) by the body of the deceased for the funerary ceremony,[44] the words of Johannes Glauacti clearly point to the *ars moriendi* concept.

The presence of elements related to preparing a "good death" in the Kotor testamentary and funerary practice are in accord with the interpretation of Nycolaus' bequest – the painted composition of the Madonna with Sts. Nicholas and John the Baptist in St. George's abbey on the islet near Perast, in the context of *ars moriendi.* What distinguishes Nycolaus' legacy from the others that conform to the same concept is that this donation, if it was carried out, evolved from a personal desire for the salvation of the soul and became a part of the communal sacral area of the old Benedictine abbey.

---

41 On *ars moriendi*, cf. M. C. O'Connor, *The Art of Dying Well: The Development of the Ars Moriendi*, New York 1966; *Death and Dying in the Middle Ages*, ed. E. E. DuBruck, B. I. Gusick, New York 1999. On the preparations for a good death, especially picturesque is the Aragon codex *Vidal Mayor* from 1247, cf. M. L. Rodrigo Estevan, *Muerte y sociabilidad en Aragón (siglos XIV–XV)*, in: *Convivir en la Edad Media*, ed. J. C. Martín Cea, Burgos 2010, 285–320. The same author analyzed this topic thoroughly on the example of Aragon testaments (with older literature), cf. M. L. Rodrigo Estevan, *Testamentos medievales aragoneses. Ritos y actitudes ante le muerte (siglo XV)*, Zaragoza 2002, 33–52, *et passim*. On the preparations for dying, especially from the standpoint of the concept of individual death, cf. E. Mitre Fernández, *La muerte vencida: imágenes e historia en el Occidente medieval (1200–1348)*, Madrid 1988; N. Terpstra, *Lay Cofraternities and Civic Religion in Renaissance Bologna*, Cambridge 1995, 68–82, et passim; M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma–Bari 2003. As a literary form, this topic, cloaked with eschatological symbols, has a significant place in Boccaccio's Decameron. In many of his novels, Boccaccio gave a special imprint on the spiritual and emotional state of a human being on his/her deathbed, as well as the experience of death by the public. On this: J. Usher, *Boccaccio's "Ars Moriendi" in the Decameron*, The Modern Language Review 81/3 (Belfast 1986) 621–632.

42 On this issue, cf. Ž. Le Gof*, Nastanak čistilišta*, Sremski Karlovci–Novi Sad 1992; M. Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris 1983; R. Wunderli, G. Broce, *The Final Moment before Death in Early Modern England*, The Sixteenth Century Journal 20/2 (Kirksville 1989) 259–275.

43 Sirana, a resident of Kotor, bequeathed money for a tunic for friar Lukas in 1327, MC I, 365. The vestments of the Franciscans were symbols of mercy and the salvation of the soul with their destitute and simple appearance. It was an external expression of what they preached in their teachings. Their simple habit as a symbol of privation was close to medieval men, especially those living on the edge of destitution. On the forming of the Franciscan concept of poverty as a developed intellectual project (based on the personal example of the founder of the order), v. N. Şenocak, *The Making of Franciscan Poverty*, Revue Mabillon 24 (Turnhout 2013) 5–26.

44 It should also be mentioned that Johannes also bequeathed two perpers to any priest who was in town during his death (*Item volo, quod cuilibet presbytero, qui inuentus fuerit in ciuitate Catari in morte mea, dentur perperi duo Veneti*). On the type of wake at the bier and the prayer of the funerary practice in late medieval Kotor, v. the *Statut Bratovština svetog Nikole mornara u Kotoru iz 1463 sa alegatima do 1807. godine*, ed. M. Milošević, J. Antović, Kotor 2009, cap. XIX (*Di quelli chi non po far terço di la sua vigilia*), 20–21.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Bacci M., *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma–Bari 2003.

Balup D., *La Muerte y la penitencia en la predicacion de las indulgencias en castilla a finales de la edad media*, Edad Media. Revista de Historia 6 (Valladolid 2003–2004) 61–89.

Blehova–Čelebić L., *Hrišćanstvo u Boki 1200–1500. Kotorski distrikt*, Podgorica–Cetinje 2006.

Broce G., *The Final Moment before Death in Early Modern England*, The Sixteenth Century Journal 20/2 (Kirksville 1989) 259–275.

Butorac P., *Opatija Sv. Jurja kod Perasta*, Perast 1999.[2]

Čapeta-Rakić I., *Četiri crteža za katalog djela Girolama da Santa Croce*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 30 (Zagreb 2006) 185–195.

Čapeta-Rakić I., *Doprinos djelatnosti radionice Santa Croce*, Peristil 51 (Zagreb 2008) 159–168.

Čapeta-Rakić I., *L' iconografia della Madonna nel polittico di Girolamo da Santa Croce nella chiesa francescana sull'isola di Košljun*, IKON 3 (Rijeka 2010) 311–320.

Čapeta-Rakić I., *Prilog poznavanju tipologije triju oltarnih cjelina iz radionice Santa Croce*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 35 (Zagreb 2011) 93–102.

Death and Dying in the Middle Ages, eds. E. E. DuBruck, B. I. Gusick, New York 1999.

Đurić V. J., *Dubrovačka slikarska škola*, Beograd 1963.

Đurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1975.

Đurić V. J., *Freska u crkvi Sv. Luke u Kotoru*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 21/1 (Split 1980) 225–240.

Farlati D., *Illyricum sacrum* VI, Venezia 1800.

Fejić N., *Kotorska kancelarija u srednjem veku*, Istorijski časopis 27 (Beograd 1980) 5–62.

Fisković C., *O umjetničkim spomenicima grada Kotora*, Spomenik Srpske akademije nauka 103 (1953) 71–101.

Gill M., *Preaching and Image: Sermons and Wall Paintings in Later Medieval England*, in: *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, ed. C. Muessig, Leiden 2002, 155–180.

Grgurević J., *Oltari, slike i umjetnički predmeti kotorskih bratovština*, Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru 41–42 (1993–1994) 89–90.

Hamburger J., *The Visual and the Visionary: The Image in Late Medieval Monastic Devotions*, Viator 20 (Berkeley–Los Angeles–London 1989) 161–182.

Kotorski spomenici. Prva knjiga kotorskih notara od god. 1326–1335, ed. A. Mayer, Zagreb 1951.

Kotorski spomenici.Druga knjiga kotorskih notara god. 1329, 1332–1337, ed. A. Mayer, Zagreb 1981.

Ladić Z., *Last Will: Passport to Heaven. Urban Last Wills from Late Medieval Dalmatia with Special Attention to the Legacies Pro Remedio Animae and Ad Pias Causas*, Zagreb 2012.

Ladić Z., *Legati kasnosrednjovjekovnih dalmatinskih oporučitelja kao izvor za proučavanje nekih vidova svakodnevnog života i materijalne kulture*, Zbornik Odsjeka za povijesne znanosti Zavoda za povijesne i društvene znanosti HAZU 21 (2004) 1–28.

Ladić Z., *O nekim oblicima brige za siromašne i marginalne pojedince i grupe u dalmatinskim komunama u kasnom srednjem vijeku*, Zbornik Odsjeka za povijesne znanosti Zavoda za povijesne i društvene znanosti HAZU 20 (2003) 1–27.

Le Gof Ž., *Nastanak čistilišta*, Sremski Karlovci–Novi Sad, 1992.

Luković N., *Freske i slike katedrale sv. Tripuna*, in: *800 godina katedrale sv. Tripuna u Kotoru*, Kotor 1966, 63–79.

Martinović J. J., *Ranohrišćanska krstionica ispod crkve svete Marije od Rijeke u Kotoru*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 29 (Split 1990) 21–31.

Milošević M., *Arhitektura romaničke bazilike iz 1166. godine i nastale promjene tokom vjekova*, in: *800 godina katedrale Sv. Tripuna u Kotoru (1166–1966)*, Kotor 1966, 21–41.

Mitre Fernández E., *La muerte vencida: imágenes e historia en el Occidente medieval (1200–1348)*, Madrid 1988.

O'Connor M. C., *The Art of Dying Well: The Development of the Ars Moriendi*, New York 1966.

Ostojić I., *Benediktinci u Hrvatskoj*, I–III, Split 1963–1965.

Ostojić I., *Dodiri između benediktinske i franjevačke ustanove u Hrvatskoj*, Crkva u svijetu 1 (Split 1966) 39–49.

Ostojić I., *Susreti između benediktinskog i dominikanskog reda u Hrvatsk*oj, Bogoslovska smotra 36/3–4 (Zagreb 1967) 703–711.

Pace V., *L'affresco nella chiesa si San Luca a Cattaro (Kotor) e il ricordo della chiesa di Roma*, in: *Crkva Svetog Luke kroz vjekove*, ed. V. Korać, Kotor 1997, 107–111.

Popović-Grgurević J., *Prilog poznavanju zidnog slikarstva u katedrali sv. Tripuna u Kotoru*, Boka 21–22 (Herceg-Novi 1999) 107–137.

Prijatelj K., *Marginalije uz neke umjetnine relikvijara Kotorske katedrale*, Starine Crne Gore 3–4 (1965–66) 25–30.

Prijatelj K., *Nekoliko slika Girolama i Francesca da Santacroce,* Radovi Instituta JAZU u Zadru 3 (1957) 187–197.

Prijatelj K., *Le opere di Girolamo e Francesco da Santacroce in Dalmazia*, Arte lombarda 12/1 (Milano 1967) 55–66.

Ringbom S., *Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety*, Gazette des Beaux-Arts 73 (1969) 159–170.

Rodrigo Estevan M. L., *Muerte y sociabilidad en Aragón (siglos XIV–XV)* in: *Convivir en la Edad Media*, ed. J. C. Martín Cea, Burgos 2010, 285–320.

Rodrigo Estevan M. L., *Testamentos medievales aragoneses. Ritos y actitudes ante le muerte (siglo XV)*, Zaragoza 2002.

Schmitt J.-C., *La culture de l'imago*, Annales. Histoire, Sciences sociales 51/1 (1996) 3–36.

Şenocak N., *The Making of Franciscan Poverty*, Revue Mabillon 24 (Turnhout 2013) 5–26.

Shaffern R. W., *The Medieval Theology of Indulgences*, in: *Promissory Notes on Treasury of Merits. Indulgences in Late Medieval Europe*, ed. R. N. Swanson, Leiden 2006, 11–36.

Sindik I., *Komunalno uređenje Kotora od druge polovine XII do početka XV stoleća*, Beograd 1950.

Skovran A., *Novootkrivene freske u crkvi sv. Luke u Kotoru*, Zograf 4 (1972) 76–78.

Smičiklas T., *Codex diplomaticus regni Dalmatiae et Slavoniae*, II–IV, Zagreb 1904–1906.

Statut Bratovština svetog Nikole mornara u Kotoru iz 1463 sa alegatima do 1807. godine, ed. M. Milošević, J. Antović, Kotor 2009.

Statvuta civitatis Cathari. Statut grada Kotora, ed. J. Antović, Kotor 2009.

Stjepčević I., *Katedrala sv. Tripuna u Kotoru*, Split 1938.

Stojanović-Maksimović J., *Nekoliko priloga istoriji umetnosti u Boki Kotorskoj*, Spomenik Srpske akademije nauka 105 (1956) 49–52.

Tadić J., *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII–XVI v.*, 1, Beograd 1952.

Terpstra N., *Lay Cofraternities and Civic Religion in Renaissance Bologna*, Cambridge 1995.

Usher J., *Boccaccio's "Ars Moriendi" in the Decameron*, The Modern Language Review 81/3 (Belfast 1986) 621–632.

Vovelle M., *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris1983.

Wunderli R., Broce G., *The Final Moment before Death in Early Modern England*, The Sixteenth Century Journal 20/2 (Kirksville 1989) 259–275.

Živković V., *Kult svete Klare u Kotoru (XIV – XVI vek)*, Istorijski zapisi 82/1–2 (Podgorica 2009) 97–107.

Živković V., *Kult svetog Nikole u religijskoj praksi Kotora (XIV–XVI vek)*, in: *Dvanaest vjekova Bokeljske mornarice*, ed. J. J. Martinović, Kotor 2010, 95–102.

Živković V., *Poslednje zaveštanje kotorske vlastelinke Jelene Medoševe Drago*, Istorijski zapisi 85/1–2 (Podgorica 2012) 37–48.

Živković V., *Religioznost i umetnost u Kotoru (XIV–XVI vek)*, Beograd 2010.

Živković V., *The Altar Painting of the Cattaran (Kotor) Fraternity of Leather-makers*, Balcanica 40 (Belgrade 2010) 75–84.

Živković V., *Visions of the Blessed Osanna of Kotor (Cattaro)*, IKON 6 (Rijeka 2013) 225–236.

Трагом једне слике завештане опатији Светог Ђорђа пред Перастом. Тестаменти Николе и Јована Главатија (из 1327. и 1336)

Валентина Живковић

Тема рада је тестаментарно завештање которског властелина Николе Мариновог Главатија из 1327. године да се у цркви Светог Ђорђа на острвцету пред Перастом насликају представе Богородице, светог Николе и светог Јована Крститеља. У питању је једини пример завештања религиозне композиције у оквиру сачуваног корпуса опорука Которске општине од 1326. до 1337. године. Анализа је усмерена на неколико планова. Прво, Николино завештање посматра се у контексту заступљености композиције са три светитеља у которској религиозној уметности средњег века. Будући да о судбини и иконографским појединостима завештане композиције немамо никаква сазнања, о Николином дару прецизније је говорити са становишта писаног завештања исказаног у оквиру тестаментарне бриге за спас душе. У жељи Николе Главатија да поред Богородице буду насликани и свети Никола и свети Јован Крститељ препозната је тежња за сликањем светитеља чија су имена Никола и његов брат Јован носили и који су им били лични заштитници. Анализа Николиног завештања разматрана је у оквиру опоручне схеме *pro remedio animae*, уобичајене за прву половину XIV века у комунама на источној обали Јадрана. У тој равни, садржај Николине опоруке поређен је с тестаментом његовог брата Јована (Цива) Главатија из 1336. године. Обе опоруке, односно њихови делови који се односе *ad pias causas*, садрже изузетан број појединачних, мањих и већих *item* завештања *pro remedio animae*. Браћа Главати су се углавном уздала у помоћ фрањеваца за спас душе, те су највећи број дарова завештала том просјачком реду. У опоруци Јована Главатија избор и особен начин даривања фрањеваца сведоче о концепту припреме за умирање (*ars moriendi*). С друге стране, постојање елемената припреме за „добру смрт" у которској опоручној и фунерарној пракси иде у прилог сагледавању Николиног завештаног дара –сликане композиције Богородице са светим Николом и Јованом Крститељем – управо у оквиру ове идеје.

To picture and to perform: the image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (I)*

Marka Tomić Djurić**

Institute for Balkan studies, Serbian Academy of Sciences and Arts

UDC 75.052.033.2(497.7 Markov Manastir)
75.046.3:271.2-549.3
DOI 10.2298/ZOG1438123T
Оригиналан научни рад

This paper presents and interprets the iconographic programme of the frescoes in the lowest register of the sanctuary in the church of St Demetrios at Markov Manastir in the context of the relationship between mural decoration and the contemporary Eucharistic rite. In the first part of the paper special attention is paid to the scene in the north pastophorion, which illustrates the prothesis rite, and the depiction of the Great Entrance, placed in the sanctuary apse. The iconographic and programmatic features of the fresco ensemble, the most pominent place among which is occupied by the representations of the deceased Saviour and Christ the Great Archpriest – are compared to various liturgical sources and visual analogies (monumetal painting and liturgical textiles) in the medieval art of Serbia and Byzantium.

Keywords: the church of St Demetrios at Markov Manastir, prothesis rite, Great Entrance, Christ the Great Archpriest, Deceased Saviour, aër, epitaphios, iconography, Late Byzantine painting.

The lowest register of the sanctuary of the church of St Demetrios at Markov Manastir reveals a close relationship between liturgical rites and the painted programme:[1] not only that the iconographic novelties introduced in Eucharistic themes in the fourteenth century were adopted, but a coherent whole was created which sought to illustrate the sequence of rites performed during the Divine Liturgy through images and texts on the liturgical scrolls carried by bishops. Special attention was paid to the scene in the prothesis, which illustrated the prothesis (*proskomedia*) rite, and the depiction of the Great Entrance, placed in the sanctuary apse.

The prothesis rite

The central section of the scene in the prothesis is placed in the niche and it depicts the prothesis rite (fig. 1).[2] The deceased Christ is lying prostrate upon the stone slab that evokes his tomb with his hands resting on the abdomen. The naked body of the Saviour is covered with a large veil, embroidered with a cross and an asterisk, while on the right side, a red wound is marked and a lance is depicted a little lower, at the place where the arm bends at the elbow. The altar is surmounted by a ciborium with a hanging lamp suspended from its vault. The prothesis rite is performed by three bishops and one deacon. The niche, above the body of Jesus Christ, features the images of St Peter of Alexandria and Archdeacon Stephen, while the remaining two bishops, St Athanasios of Alexandria (fig. 2) and an unknown bishop, shown in semi-profile,[3] turned towards the figures in the niche, are depicted on the north wall of the prothesis. Next to Christ's head stands St Peter of Alexandria, πετρος, an old man with grey curly hair falling on his neck and a short wavy beard, wearing the recognizable mitre – an insignia of Alexandrian patriarchs.[4] In his hands, he is holding a scroll

* The paper is a result of research on the project *Medieval heritage of the Balkans: institutions and culture* (177003) supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of Serbia.

** marka.tomic@gmail.com; marka.tomic@bi.sanu.ac.rs

[1] Among the numerous studies on the subject, v. especially H. Belting, *An image and its function in the liturgy: The man of sorrows in Byzantium*, DOP 34–35 (1980–1981) 1–16; Ch. Walter, *Art and ritual of the Byzantine church*, London 1982; S. Gerstel, *Beholding the sacred mysteries: programs of the Byzantine sanctuary*, Seattle–London 1999; M. Altripp, *Liturgie und Bild in byzantinischen Kirchen. Korrespondenzen und Divergenzen*, in: *Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie: Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter*, ed. R. Warland, Wiesbaden 2002, 115–124; *Ritual and art: Byzantine essays for Christopher Walter*, ed. P. Armstrong, London 2006; N. P. Ševčenko, *Art and liturgy in the later Byzantine Empire,* in: *The Cambridge history of Christianity, 5: Eastern Christianity*, ed. M. Angold, New York 2006, 127–153; *Pratiques de l'eucharistie dans les églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*: actes du séminaire tenu à Paris, 2, eds. N. Bériou, B. Caseau, D. Rigaux, Paris 2009.

[2] V. J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1975, 81; R. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976, 154–155. The fresco is discussed in detail in: C. Grozdanov, *Iz ikonografije Markovog manastira*, Zograf 11 (1980) 83–84. V. also Ch. Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός: οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Άγια Τράπεζα με τα Τιμία Δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Thessalonikē 2008, 205; H. Schilb, *Byzantine identity and its patrons: Embroidered aëres and epitaphioi of the Palaiologan and post-Byzantine periods,* Bloomington 2009 (unpublished PhD thesis), 68–69. For the drawing of the fresco, v. *Markov manastir Sveti Dimitrija: crteži na freski*, Skopje 2012, 10, 31.

[3] The bishops painted in three-quarter profile demonstrate a concern for the realistic depiction of the liturgical celebration, cf. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo: les fresques du Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^{e} siècle*, Brussels 1975, 67–74, figs. 21–23; S. Gerstel, *Liturgical scrolls in the Byzantine sanctuary,* Greek, Roman and Byzantine Studies 35/2 (1994) 203; eadem, *Beholding the sacred mysteries*, 21–23, 34–35; Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός*,126.

[4] According to Byzantine tradition, a privilege to celebrate the liturgy wearing a headgear was granted to the prelates of Alexandria and

with the words of the prophet Isaiah (53:7): ꙗко ѡвчє на ꙁаколєнїє вєдєс (He was led like a lamb to the slaughter),[5] spoken at the moment when the prosphora is pierced on the right side with a lance. Markov Manastir preserves a unique example of the quotation from Elijah's prophecy concerning the passion and death of Jesus Christ.[6] Two bishops, St Peter of Alexandria and St Athanasios of Alexandria, are known as prominent opponents of the Arian heresy, and the reasons for depicting them side by side can be explained by the fact that they belonged to the same patriarchate – that of Alexandria.[7] Archdeacon Stephen stands by the feet of Jesus Christ.[8] He is shown with a tonsure,[9] dressed in a *sticharion* adorned with an *orarion* featuring the text "агиос",[10] whereas his shoulder is covered with a *kalymma*.[11] He is holding an *arthophorion* in his right hand and is waving a censer with his left,[12] which indicates the final part of the prothesis rite.[13] This thematic unit is completed with the image of St Athanasios the Great, Patriarch of Alexandria (328–373), depicted on the north wall of the prothesis, next to the niche. St Athanasios is shown as an old man with short grey hair and a wide beard, divided into two parts. He is holding a scroll with the opening lines of the Prayer of Offering, which is uttered at the end of the prothesis rite: б(о)жє б(о)ж(є) нашь· ижє н(є)б(є)сныї хлѣбь ⟨пи⟩щꙋ всє⟨моу⟩ ⟨мироу⟩ ("O God, our God, who sent forth the heavenly bread, the food of the whole world").[14] The quoted text is usually associated with St John Chrysostom,[15] and it only rarely accompanies depictions of St Athanasios the Great.[16] The next in the line is a figure of a bishop which has survived only from the waist up. As the face is also destroyed, it is not possible to reliably identify the depicted saint. Based on the fragment of the top of the head, which indicates that the figure is shown in semi-profile, it may be concluded that the saint had short brown hair with a few gray hairs, which continued into a beard of the same colour. Dressed in a *polystavrion* and an *omophorion*, the saint is holding a closed codex with his both hands.[17]

Mimesis and the depictions of the prothesis rite

A large number of monastic *diataxeis* (rubric books) compiled between the twelfth and fifteenth centuries, which especially lay stress on the rules related to the *Prothesis ordo*, show that the preparatory rite was developing towards a greater complexity.[18] According to litur-

Rome. According to Theodore Balsamon (twelfth century) and Symeon of Thessalonike (fifteenth century), only the Patriarch of Alexandria among the Orthodox clergy was permitted to wear a liturgical headdress. V. Ch. Walter, *The portrait of Jakov of Serres in Londin. Additional 39626,* Zograf 7 (1977) 65–70; idem, *Art and ritual*, 103–108; E. Piltz, *Kamelaukion et mitra. Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques*, Stockholm 1977, 54–55; W. T. Woodfin, *The embodied icon: liturgical vestments and sacramental power in Byzantium*, Oxford – New York 2012, 28.

5 L. Mirković, *Pravoslavna liturgika ili Nauka o bogosluženju Pravoslavne istočne crkve, 2 (Svete tajne i molitvoslovlja),* Beograd 1982, 58–59; P. N. Trempelas, *Άι τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Athens 1935, 2, 27, 223, 4; F. E. Brightman, *Liturgies, eastern and western*, 1, *Eastern liturgies*, Oxford 1896 (reprinted 1965), 356,33.

6 Cf. Kōnstantinidē, *O Μελισμός,* 219.

7 The same arrangement of the two bishops of Alexandria is found in Protaton and Ljuboten. V. Kōnstantinidē, *O Μελισμός,* 133–134.

8 On the role of the deacon in the Divine Liturgy, v. S. Salaville, G. Nowack, *Le rôle du diacre dans la liturgie orientale: étude d'histoire et de liturgie*, Paris–Athens 1962, 3–44.

9 The monastic tonsure signifies the Crown of Thorns and the vow of virginity, cf. Symeon of Thessalonike, *Ejusdem responsiones*, in: PG 155, col. 869. V. also B. Miljković, *Kružni postrig u pravoslavnoj crkvi (στρογγύλη κουρὰ, παπαλήθρα,* свєщєннїско гоумьн'цє*)*, ZRVI 50/2 (2013) 987-1002

10 *Orarion* is inscribed with the words of the Seraphic hymn heard by Isaiah in his vision of the Lord (Is 6: 2–3), "Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος", "Holy, Holy, Holy", as explained by Symeon of Thessalonike (PG 155, cols. 712 BC). On the vestments of the deacon, v. G. de Jerphanion, *Le plus ancienne représentation de l'orarion du diacre*, in: idem, *La Voix des Monuments*, Roma–Paris 1938, 279 sqq.; T. Papas, *Studien zur Geschichte der Messgewänder im byzantinischer Ritus,* Munich 1965, 81–105. The most recent study on this topic is published by Woodfin, *The embodied icon*, 5–9.

11 Trempelas, *Άι τρεῖς λειτουργίαι*, 14. For the explanation of the term and the function of the liturgical veil, v. A. Gnosová, *Kalymma*, in: *ODB 2*, ed. A. P. Kazhdan, Oxford 1991, 1097; cf. R. F. Taft, *The Great Entrance: a history of the transfer of gifts and other preanaphoral rites of the Liturgy of St. John Chrysostom,* Roma 1975, 213.

12 G. de Jerphanion, *L'attribut des diacres dans l'art chrétien du Moyen âge en Orient*, in: idem, *La Voix des Monuments*, 285–296.

13 Grozdanov, *Iz ikonografije Markovog manastira*, 83; Mirković, *Pravoslavna liturgika*, 2, 62.

14 Mirković, *Pravoslavna liturgika*, 2, 63; Trempelas, *Άι τρεῖς λειτουργίαι*, 17; Brightman, *Liturgies 1*, 309,8; G. Babić, Ch. Walter, *The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration*, REB 34 (1976) 270. Cf. the Prayer of Offering in the fourteenth century *leitourgikon* from the manuscript collection of the Dečani monastery (Dečani, *no. 119*). V. http://scc.digital.bkp.nb.rs/document/DEC-119 , fol. 1r. Cf. Grozdanov, *Iz ikonografije Markovog manastira*, 83.

15 For the catalogue of the churches and the list of bishops carrying the scroll inscribed with this text, v. Kōnstantinidē, *O Μελισμός,* 219–220.

16 In addition to Markov Manastir, Athanasios of Alexandria is depicted with the same text in the church of St George in Andidi (1323), Crete, and the church of St. Nicholas "του Κυρίτση" (ca. 1360), Kastoria, cf. *Ibidem,* 191–192, 201.

17 Although conclusive evidence is lacking, we may suggest an explanation for the fragment of the bishop' s portrait. A very similar shape of the head and hair colour are elements present in the representation of the thirteenth century Archbishop of Ohrid, St Constantine Kabasilas, as evidenced in the saint's portraits preserved in the churches of St George in Staro Nagoričino (1316–1317), Mali Sveti Vrači (ca. 1340) and St John Kaneo in Ohrid (1280–1290). Such an example would confirm the practice of depicting local representatives of the ecclesiastical hierarchy in the territory of Macedonia. For the role of the cult of St Constantine Kabasilas and the iconography of the spiritual patron of Ohrid, v. C. Grozdanov, *O Sv. Konstantinu Kavasili i njegovim portretima u svetlu novih saznanja*, ZRVI 44 (2007) 313–324. Cf. also B. Todić, *Freske u Bogorodici Perivlepti i poreklo Ohridske arhiepiskopije*, ZRVI 39 (2001–2002) 147–163.

18 References to the prothesis rite can be found in the patriarchal register as early as the eleventh and twelfth centuries, cf. V. Grumel, *Les Régestes des actes du Patriarcat de Constantinople, I: Les actes des Patriarches, fasc. 2, 3: Les régestes de 715 à 1206*, ed. J. Darrouzès, Paris 1989, nos. 918, 985, 992, 1107; V. Laurent, *Le rituel de la proscomide et le métropolite de Crète Elie*, REB 16 (1958) 116–142. On the development of the prothesis rite, v. T. Pott, *La réforme liturgique byzantine: étude du phénomène de l'évolution non spontanée de la liturgie byzantine,* Roma 2000, 169–196; R. F. Taft, *Mount Athos: A late chapter in the history of the Byzantine rite*, DOP 42 (1988) 192–193; A. Rental, *Byzantine-Slav worship*, in: *The Oxford History of Christian Worship*, eds. G. Wainwright, K. B. Westerfield Tucker, Oxford 2006, 292; idem, *The origins of the XIVth century Patriarchal liturgical diataxis of Dimitrios Gemistos*, Orientalia Christiana Periodica 71/2 (2005) 368–379; M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz, unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt am Main 1998, 41–67. " The oldest Serbian source for this preparatory rite is prothesis in Sava's Nomocanon (early thirteenth century), which reveals a rather archaic *Prothesis ordo*, which is more

gical rules, the rite was performed by a priest and a deacon, and this was appropriately depicted in the niche of the prothesis in Markov Manastir. The role of a deacon in the prothesis rite was highlighted already by Nicholas and Theodore, bishops of Andida (eleventh century) in the liturgical commentaries *Προθεωρία*.[19] The rule according to which a deacon should take part in the prothesis rite is mentioned in the *Diataxis* of Philotheos Kokkinos (†1377/1378), the most influential collection of rubrics of the fourteenth century, a copy of which has come down to us through more that thirty Byzantine and Slavic manuscripts.[20] The emergence of a large number of *diataxeis* may also be explained as a result of an intention to place the intensive development of the prothesis rite under the control of ecclesiastical circles.[21] However, it has never been substantially clarified whether the role of the *diataxeis* was to prescribe or merely to describe contemporary liturgical practice.[22] As the depicted scene reveals an intention to render the instructions for performing the prothesis rite using an authentic visual language, the fresco in the prothesis of Markov Manastir seems to corroborate the former hypothesis. This is principally indicated by the unique example of the quotation from the Book of the Prophet Isaiah (Is 53, 7), as well as by the text of the Prayer of Offering. Furthermore, the elements such as the *aër*,[23] asterisk resting upon Christ's body and the censer in the hand of St Stephen the Archdeacon,[24] confirm that the painters were familiar with the final part of the rite.[25] All of the three mentioned elements are the iconographic peculiarities of the depiction of the prothesis rite in Markov Manastir (fig. 1).[26]



Fig. 1. Markov Manastir, prothesis. Prothesis rite

The parallelism between visual elements and the corresponding liturgical sources – the rubrics related to the prothesis rite, is rooted in the mimetic nature of frescoes.[27] The aim of this approach is to create an image – an ideal model which embraces two types of narration, ver-

representative of twelfth century Byzantine liturgical practice", cf. N. Glibetić, *An early Balkan testimony of the Byzantine prothesis rite: the Nomocanon of St Sava of Serbia (†1236),* in: *Synaxis katholike,* 1, eds. D. Atanassova, T. Chronz, Wien 2014, 239–248. For the pre-Philothean period of worship in medieval Serbia, v. editions of three Sinai fourteenth century rolls of the Divine Liturgy: N. Glibetić, *The oldest Sinai sources of the Byzantine Divine Liturgy in cyrillic: Sin. Slav. 38/N, Sin. Slav. 39/N and Sin. Slav. 40/*O+N, Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata 10 (2013) 115–144, esp. 129–130. A recent study of the *Prothesis ordo* in Greek and South Slavic sources can be found in: eadem, *The history of the Divine Liturgy among the south Slavs: the oldest cyrillic sources (13th–14th c.)*, Rome 2013 (unpublished PhD thesis), 88–137; S. Hawkes-Teeples, *The prothesis of the Byzantine Divine Liturgy: what has been done and what remains*, in: *Rites and rituals of the Christian East*, eds. B. Groen et al., Leuven 2014, 317–328. This thesis as well as the paper were inaccessible to us. V. also the preparatory rite in Serbian fourteenth century liturgical manuscripts: Serbian Liturgical Scroll of Hilandar (*Hil. No. 3/II*, T 708), Serbian Service book (*Hil. No. 315*, T 376) and *Ćorović 7* (University Library in Belgrade), published in: Episkop A. Jevtić*, Hristos nova Pasha: Božanstvena liturgija, 1*, Beograd–Trebinje 2007, 453–456, 474–478.

19 PG 140, col. 429; Salaville-Nowack, *Le rôle du diacre,* 49–52.

20 The compilation was created while he was the hegumen of the Athonite monastery of Great Lavra (1342–1345). The enormous influence of Philotheos' *Diataxis* was not limited merely to the Greek-speaking world. It was translated into Bulgarian, Serbian and Russian, cf. J. Meyendorff, *Mount Athos in the fourteenth century: Spiritual and intellectual legacy*, DOP 42 (1988) 161, 163–164. For the Slavic manuscripts containing a translation of the Philotheos' *Diataxis* v. P. A. Syrku, *Liturgicheskie trudy patriarkha Evfimii͡a Tŭrnovskogo*, Saint Petersburg 1890, 149–175; S. D. Muretov, *Istoricheskiĭ obzor chinoposledovanii͡a proskomidii do "Ustava liturgii" Konstantinopol'skogo Patriarkha Filofei͡a: opyt istoriko-liturgicheskogo issledovanii͡a* , Moscow 1895; T. I. Afanas'eva, *K voprosu o redakt͡sii͡akh slavi͡anskogo perevoda Diataksisa Bozhestvennoĭ liturgii patriarkha Filofei͡a Kokkina i ob avtorstve ego drevnerusskoĭ versii*, in: *Lingvisticheskoe istochnikovedenie i istorii͡a russkogo i͡azyka*, Moscow 2013, 67–85; S. I. Panova, *Diataksis patriarkha Filofei͡a Kokkina v slavi͡anskoĭ knizhnoĭ tradit͡sii XIV–XV vv.: Lingvotekstologicheskoe issledovanie*, Moscow 2009 (unpublished PhD thesis); M. Zheltov, *A Slavonic translation of the Eucharistic Diataxis of Philotheos Kokkinos from a lost Manuscript (Athos Agiou Pavlou 149)*, in: *TOXOTHC. Studi per Stefano Parenti*, eds. D. Galadza, N. Glibetić, G. Radle, Grottaferrata 2010, 345–359 (including a bibliography about the Slavic Philothean heritage). For Greek manuscripts v. Trempelas, *Ἀι τρεῖς λειτουργίαι,* 1, 3, 232–233. Cf. Rentel, *The origins*, 368–369, n. 27. A detailed description of the prothesis and liturgical commentaries of the rite are provided by Altripp, *Die Prothesis,* 47–67. For other anonymous monastic *diataxeis* (XII–XV centuries), which lay stress on the rubrics related to the prothesis rite, and the *Diataxis* of Demetrios Gemistos (late fourteenth century), v. Rentel, *op. cit.*, 370–385.

21 Taft, *Mount Athos,* 192–193.

22 Rentel, *op. cit.*, 371.

23 The Eucharistic scenes in monumental painting show that the *aër*, which was used to cover the vessels containing the Eucharistic bread and wine on the Holy Table, was habitually represented as a red, purple or ochre liturgical veil, lavishly decorated or simpler, with an embroidered cross in the central section. V. J. Boycheva, *L'aer dans la liturgie orthodoxe et son iconographie du XIIIe siècle jusque dans l'art post-byzantin,* CA 51 (2003) 174, n. 71, 72; Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός,* 139–140.

24 Trempelas, *Ἀι τρεῖς λειτουργίαι*, 4. The motifs in the fresco at Markov Manastir are discussed in Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός,* 90.

25 Cf. Zheltov, *A Slavonic translation,* 358.

26 H. Belting (*The Image and its public in the Middle Ages: form and function of early paintings of the Passion*, New York 1990, 126) identified the composition in the prothesis of Markov Manastir as the *Melismos*, in which the Christ Child was replaced by the body of the deceased Saviour. Schilb (*Byzantine identity,* 68–69) agrees with Belting's opinion that the "cloth-borne" image (e.g. the image of Christ as the *Amnos*) has a meaning closely related to the iconography of the *Melismos* and concludes that the fresco in the prothesis fuses two distinct sets of iconography.

27 For a liturgical explanation of the function of Byzantine art, v. T. Mathews, *The early churches of Constantinople: architecture and liturgy,* University Park 1971. On mimesis in Byzantine art v. W. Tronzo, *Mimesis in Byzantium: Notes toward a history of the function of the image*, RES: Anthropology and aesthetics 25 (1994) 61–76; C. Barber, *Mi-*



Fig. 2. Markov Manastir, prothesis.
St Athanasios of Alexandria

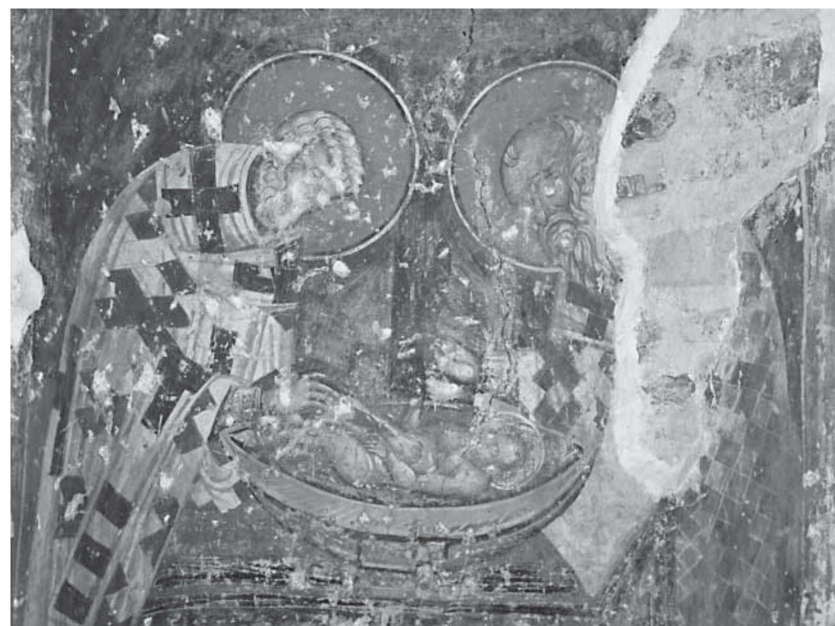


Fig. 3. Ljuboten. Prothesis rite (photo: I. Djordjević)

bal and visual, and confirms the legitimacy of the ritual act.[28] In addition, the mimetic relationship between the image, on the one hand, and the text and ritual, on the other, also incorporates a spatial component, having in mind that the prothesis rite is performed in front of the eponymous scene.

A comparison with other examples of the same theme shows that they bear a strong imprint of realism inherent in Eucharistic themes in the painting of the Palaiologan period.[29] In the earliest example, the church of St Panteleimon at Bizariano on Crete (the last third of the thirteenth century), above the body of the Christ child lying as the sacrificial offering on the paten, there is a figure which most probably represents a priest getting ready to pierce the *Amnos* with the lance.[30] This moment in the prothesis rite is the most explicitly depicted in two Serbian medieval churches: Ljuboten (1344/1345) (fig. 3) and Matejič (1348/1352). In the prothesis of the church of St Nicholas in Ljuboten, the prothesis rite is performed by St Peter of Alexandria and St Athanasios of Alexandria over the completely naked body of the Christ child lying on the paten. In his right hand, St Peter of Alexandria is holding the lance ready to stab the right side of Christ's body.[31] The scene in the prothesis of the church of the Holy Virgin in Matejič conforms to the same scheme, but the rite is performed by St John Chrysostom and St Basil the Great, who is holding the lance.[32] In the two remaining examples preserved in the apses of Cretan churches from the first half of the fourteenth century – St Photios at Agia (fig. 4)[33] and St John the Baptist at Axos (fig. 5),[34] the act of piercing the *Amnos* with the lance is indicated by painting the instrument next to the body of the Christ child.[35]

The mentioned Serbian and Cretan examples share iconographic similarities and common elements with the fresco analyzed in this paper. Already in Ljuboten, St Peter of Alexandria was selected to perform the prothesis rite,[36] while the text on the scroll of St Basil the Great, one

mesis and memory in the narthex mosaics at the Nea Moni, Chios, Art History 24/3 (2001) 323–337.

[28] Tronzo, *Mimesis in Byzantium*, 67.

[29] M. Garidis, *Approche "réaliste" dans la representation du Mélismos*, in: *XIV. Internationaler Byzantinistenkongress, 1981, Akten, II. Teil,* Wien 1982, 498–502; Ch. Kōnstantinidē, *Το δογματικό υπόβαθρο στην αψίδα του Αγίου Παντελεήμονα Βελανιδιών. Ο Ευαγγελισμός, ο Μελισμός, ο επώνυμος άγιος*, Deltion ChAE 20 (1998) 175.

[30] K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Munich 1983, 103, 402, 406; M. Bissinger, *Kreta. Byzantinische Wandmalerei*, Munich 1995, 72; Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός*, 99.

[31] Garidis, *Approche "réaliste",* 499, figs. 3–4; Walter, *Art and ritual*, 212, 250; Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός*, 99.

[32] Garidis, *Approche "réaliste",* 499; E. Dimitrova, *Manastir Matejče,* Skopje 2002, 107–108; Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός,* 99, figs. 183–184.

[33] I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete, 1: Rethymnon Province*, London 1999, 325, 156; Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός,* 99, 194, figs. 139–140, XL–XLI.

[34] Gallas, Wessel, Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, 347; Bissinger, *Kreta,* 212; Spatharakis, *Byzantine wall paintings*, 325; Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός,* 99, 195, fig. 141, XLII.

[35] The practice of mixing elements of two liturgical moments, the prothesis rite and the Fraction, can be observed in Eucharistic scenes in Late Byzantine fresco painting, e.g. Κόκκινη Παναγία (Konitsa, Epirus, 1400–1425), cf. Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός,* 213, figs. 248, 251–252.

[36] Grozdanov, *Iz ikonografije Markovog manastira*, argues that the selection of bishops at Markov Manastir can be explained through the association with the iconography of the Vision of St Peter of Alexandria, which is habitually depicted in the chapel of the prothesis. On the practice of depicting St Stephen the Archdeacon and the Vision of St Peter of Alexandria in that compartment, v. M. Altripp, *Beobachtungen zum bildprogramm der prothesis*, in: *Byzantinische Malerei. Bildprogramme–Ikonographie–Still*, ed. G. Koch, Wiesbaden 2000, 25–40; S. Koukiaris, *The depiction of the Vision of saint Peter of Alexandria in the sanctuary of Byzantine churches*, Zograf 35 (2011) 63–69. See the

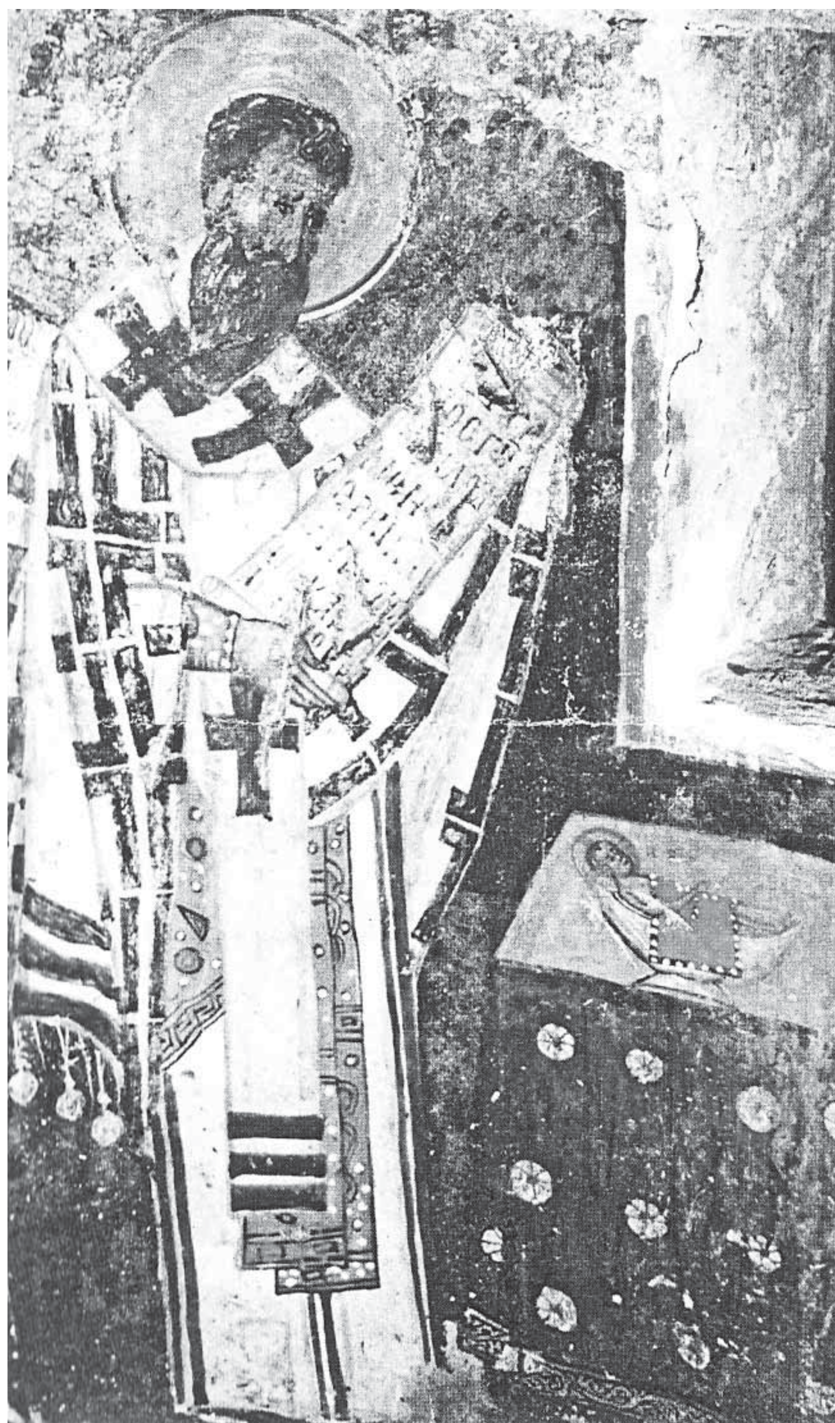


Fig. 4. St Photios at Agia, Crete. Prothesis rite (after Kōnstantinidē, Ho Melismos)

of the bishops surrounding the *Amnos* in the church of St John the Baptist, bears the opening words of the Prayer of Offering, just like the scroll of St Athanasios of Alexandria in Markov Manastir.[37] Furthermore, in the church of St Photios, the instrument was depicted as placed on the arm and chest of the Christ child in the same way as in the representation of the adult deceased Christ in Markov Manastir, while the scene in the church of St John the Baptist at Axos is the only one, apart from that in Markov



Fig. 5. St John the Baptist at Axos, Crete. Prothesis rite (after Kōnstantinidē, Ho Melismos)

Manastir, to feature the motif of the asterisk – it is placed above the *Amnos* in the chalice.[38] The fresco in Markov Manastir[39] is certainly a more specific example since the asterisk is an element that more commonly appears in the iconography of the *Melismos*. According to Chara Konstantinidi, such examples indicate a fusion of elements within two iconographic types of Jesus Christ as the sacrificial Lamb in the Palaiologan period.[40]

As it can be concluded, the scene in Markov Manastir is different from other examples of the prothesis rite by the presence of the archdeacon and the representation of Christ the sacrificial Lamb as the deceased Saviour in His adult age, with His eyes closed.[41] This iconographic type

surviving fresco in the church of St Nicholas in Staničenje, where St Stephen the Archdeacon and Protomartyr is depicted on the east wall of the prothesis, above the niche with the image of the *Man of Sorrows*: S. Gabelić, *Slikarstvo crkve*, in: M. Popović et al., *Crkva Svetog Nikole u Staničenju*, Beograd 2005, 155.

[37] Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός*, 195, 219; Altripp, *Die Prothesis*, 165–168, 176–180.

[38] Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός*, 195, fig. 141, XLII.

[39] In addition to the example at Markov Manastir, another two frescoes showing the *Amnos* as adult Christ feature an asterisk: the Skete in Monemvasia (1275–1300) and the church of the Virgin – "Παναγία ἡ Δεξιά" in Veroia (1350–1400), cf. Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός*, 180, 205.

[40] *Ibid.*, 79.

[41] The canons of the Quinisext Council in Trullo (692) did not strictly determine whether Christ as the Eucharistic sacrifice should be painted as a child or an adult, cf. G. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collection, 11,* Firenza 1765, 977, 980. On the two iconographic types of Christ as the *Amnos*, v. D. Iliopoulou-Rogan, *Sur une fresque de la période des Paléologues,* Byzantion 41 (1971) 113–115; Ch. Walter (*The Christ Child on the altar in Byzantine apse decoration*, in: *Actes du XVe congrès international d'études byzantines, II/B*, Athens 1979, 909–913) interprets the representation of the Christ Child on the Holy Table as an expression of Nicholas of Andida's commentary about the prothesis rite. Another iconographic type of the dead Christ – θυόμενος, designed in the Greek region of Laconia at the end of the thirteenth century. The blood and water flowing from Christ's wound visually recall the prothesis rite, cf. R. F. Taft, *Water into Wine. The Twice-mixed Chalice in the Byzantine Eucharist*, Le Muséon 100 (1987) 323–342. The earliest example dates from thirteenth century churches: St Panteleimonos in Velanida, cf. Kōnstantinidē, *Το δογματικό υπόβαθρο,* 168–175; and Saints Theodores in Kafiona, cf. N. B. Drandakis, *Les peintures murales des Saints Théodores à Kaphiona (Magne du Peloponnèse),* CA 32 (1984) 163–175. These examples are followed by fourteenth cenury monuments, such as St Andrew in Kato Kastania and St John Chrysostom in Ge-

of Christ is an exception in the context of the Eucharistic themes painted in the prothesis during the thirteenth and fourteenth centuries, where, beginning with the earliest example from the church of the Holy Apostles at the Patriarchate of Peć (ca. 1260 or 1271–1272),[42] Christ the sacrificial Lamb was depicted as a child on the paten.[43] Although less popular and, accordingly, less often depicted, the other type of the sacrificial offering – the deceased adult Christ usually lying directly upon the Holy Table, can also be found in the sanctuary apses or chapels between the thirteenth and fifteenth centuries.[44]

We believe that the symbolism and meaning of the prothesis rite are a very important source in dealing with this matter and they will be discussed in the next segment of the paper.[45] On the other hand, one should not exclude the possibility that the depiction of the adult Christ was determined by the set of iconographic patterns available to the painters of Markov Manastir, particularly if we have in mind that Man of Sorrows on the west wall conforms to a very similar scheme.[46]

The Deceased Saviour in the prothesis of Markov Manastir and the meaning of the iconography of the aër

There is an apparent thematic and iconographic similarity between the discussed scene and the liturgical cloth adorned with an image of the dead body of Christ,[47] which is in liturgical sources, *typika* and iconographic materials usually referred to as *aër* (ἀήρ)[48] and *epitaphios* (επιτάφιος),[49] whose liturgical function is associated with the transfer of the Holy Gifts during the Great Entrance and, in a later period, with the symbolic funeral procession for Jesus Christ on Good Friday.[50] The study of the relationship between the iconography and the function of these liturgical cloths shows that it was impossible to distinguish between them in the early stages of development.[51]

---

raki, cf. N. Moutsopoulos, G. Dēmētrokallēs, *Γεράκι. Οἱ ἐκκλησίες τοῦ οἰκισμοῦ,* Thessalonikē 1981, 224; cf. also Kōnstantinidē, *O Μελισμός*, 98–99; C. Jolivet-Lévy, *Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Moyen Âge,* in: *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge*), 1, 183–184.

42 S. Petković, *Arhiepiskop Danilo I – ktitor fresaka u proskomidiji pećke crkve Svetih Apostola,* Zograf 30 (2004–2005) 81–85; G. Babić, *Simbolično značenje živopisa u protezisu Svetih Arhanđela u Peći*, Zbornik zaštite spomenika kulture 15 (1964) 173–181; J. Radovanović, *Ikonografija fresaka protezisa crkve Svetih Apostola u Peći*, ZLUMS 4 (1968) 27–63.

43 Cf. Staro Nagoričino; Hilandar; the church of St Nicholas in Serres; Dečani; the church of St Nicholas in Kakopetria, Cyprus, in: Kōnstantinidē, *O Μελισμός,* 89, n. 14. The figure of the infant Christ as the sacrificial Lamb depicted in the central apse of the sanctuary became more popular since the end of the twelfth century, cf. Garidis, *Approche "réaliste",* 496; Kōnstantinidē, *O Μελισμός,* 79–86.

44 The image of the deceased Christ appeared at the end of the twelfth century, as evidenced in the church at Samari, Messinia, cf. H. Grigoriadou-Cabagnols, *Le décor peint de l'église de Samari en Messénie*, CA 20 (1970) 178, 182. For the examples from the thirteenth and fourteenth centuries v. Iliopoulou-Rogan, *Sur une fresque,* 118; Kōnstantinidē, *O Μελισμός,* 79, n. 23, 24, 25; cf. also Jolivet-Lévy, *Images des pratiques eucharistiques,* 182–185.

45 Kōnstantinidē, *O Μελισμός*, 90.

46 M. Tomić Djurić, *The man of sorrows and the lamenting Virgin: the example at Markov manastir*, ZRVI 49 (2012) 303–331.

47 Iliopoulou-Rogan, *Sur une fresque,* 116–118; Kōnstantinidē, *O Μελισμός*, 78.

48 The iconography of the dead body of Christ embroidered on the *aër* was influenced by the symbolism of the Great Entrance as the burial procession and the interpretation of the *aër* as the shroud of Christ, which prevailed in the Orthodox liturgy in the fourteenth century, cf. Taft, *The Great Entrance*, 217; idem, *In the Bridegroom's absence. The Paschal triduum in the Byzantine church*, in: idem, *Liturgy in Byzantium and beyond,* Aldershot–Brookfield 1995, 71–97. On the funeral symbolism of the Great Entrance in the writings of church fathers (fifth–fourteenth centuries) v. Boycheva, *L'aer dans la liturgie,* 170. The author argues that the embroidered figural representations on the *aër* appeared in the late thirteenth century, v. *ibidem*, 176.

49 Different terms have been used to designate this liturgical textile in scholarly literature; the most frequent among them was *aër-epitaphios*. It refers to a transitional stage in the development of the *aër* into the *epitaphios*, cf. Schilb, *Byzantine identity,* 20–55, 51–52; Boycheva, *L'aer dans la liturgie,* 169–193. The iconography and the liturgical function of textiles with the embroidered images of dead Christ have been discussed by Juliana Boicheva, whose research has led to the conclusion that the role of the *aër* was primarily associated with the Great Entrance in the fourteenth and fifteenth centuries. It was only later, in the sixteenth century, that they were included in the rites related to the Good Friday and Holy Saturday, cf. V. J. Boycheva, *Plashchanitŝy paleologovskoĭ ėpokhi iz bolgarskih tŝerkveĭ i muzeev. Problemy funktŝii i ikonografii*, in: *Vizantiĭskiĭ mir: iskusstvo Konstantinopolia͡ i natŝional'nye traditŝii*, Moscow 2005, 537–552. The same opinion was first put forward much earlier by L. Mirković, *Crkveni umetnički vez*, Beograd 1940, 13–14. For different interpretations, v. Belting, *An image and its function*, 15. The use of the word *επιτάφιος* in the most important liturgical source of the fifteenth century highlights the liturgical and functional contexts of the *aër*, as argued Symeon of Thessalonike: PG 155, 288; St. Symeon of Thessalonika, *The liturgical commentaries*, ed. S. Hawkes-Teeples, Toronto 2011, 235. For a different interpretation of the function of the *epitaphios*, v. S. Ćurčić, *Late Byzantine loca sancta? Questions regarding the form and function of Epitaphioi,* in: *The Twilight of Byzantium, Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*, eds. S. Ćurčić, D. Mouriki, Princeton 1991, 251–261.

50 Opposing opinions regarding this issue have been presented in scholarly literature. A number of authors argue that the *aër* and *epitaphios* embroidered with the dead body of Christ are separate types of liturgical cloths, though they agree that the form and the liturgical function of the epitaphios developed from the form and function of the *aër*. V. I. Spatharakis, *Representations of the Great Entrance in Crete*, in: idem, *Studies in Byzantine manuscript illumination and iconography*, London 1996, 296–297; A. Gnossová, *Aër, Epitaphios*, in: *ODB 1*, 27, 720–721; Taft, *Great Entrance*, 216–219; P. Johnstone, *The Byzantine tradition in church embroidery*, London 1967, 25–26. According to the opposing point of view, grounded in iconographic and liturgical sources, in the Middle Ages, the distinction between these two types of liturgical textiles in terms of design and function was not so strict as it is today. Accordingly, *aër/epitaphios* was used as a Eucharistic veil and was carried in the Christ's burial procession during the Holy Week. V. Mirković, *Crkveni umetnički vez*, 13–14; Schilb, *Byzantine identity,* 27–28, 30–33, 73; W. Woodfin, *Liturgical textiles*, in: *Byzantium: Faith and power (1261–1557),* ed. H. Evans, New York – London 2004, 296–297, 316–317, fig. 190. Woodfin (*The embodied icon*, 125–126, fig. 3.3) draws attention to the *epitaphios* of Nicholas Eudaimonoioannes (1406–1407) in London embroidered with the verses of the *troparion Noble Joseph* and a *troparion* of the Resurrection, *the Myrrh-Bearing Women,* which were performed during the deposition of the gifts on the Holy Table.

51 This is evidenced by two examples. On the *aër-epitaphios* of the Archbishop of Novgorod Euthymios II (†1458) the central scene of the Lamentation is surrounded by the embroidered *troparion* uttered at the end of the Great Entrance. V. Schilb, *Byzantine identity,* 27, cat. no. 30, fig. 54. The association with the Eucharistic symbolism is apparent in the second *aër-epitaphios* from Thessalonike (early fourteenth century), where the central representation of the deceased Christ and

The symbolism contained in the liturgical theology shaped the concept of the prothesis rite as the liturgical commemoration of the Nativity and the Death of Jesus Christ.[52] Accordingly, the meaning of the *aër*, which covers the Holy Gifts, is derived from the symbolism related to Christ's burial. It is noteworthy that among many iconographic themes based on a symbolic representation of the deceased Christ charged with liturgical meaning,[53] there are some later concepts of the *aër* that were inspired by the prothesis rite. The central motif on the *aër* from the monastery of St John the Theologian on Patmos (fifteenth century), showing a paten with the infant Christ covered with the asterisk, surrounded by crosses with cryptograms IC XC NIKA and angels carrying *rhipidia* (liturgical fans), is usually interpreted as a symbolic representation of the breaking of the Lamb during the prothesis rite.[54] An *aër* from the Iviron monastery on Mount Athos (1613/1614, fig. 6) shows a representation of the infant Christ on a paten covered with an asterisk, resting on a Holy Table under a ciborium surrounded by angels; the association with the prothesis rite is clearly established through the embroidered quotation of Ps 16:18, uttered by the priest while covering the Holy Gifts.[55] One of the many Russian *aërs* adorned with a visual interpretation of the prothesis rite is now kept in the monastery of St John of Rila (seventeenth century). The distinguishing feature of this example is the depiction of the lance in the hand of a celebrant angel, who is about to stab the Lamb on the paten.[56]

The dual symbolism of liturgical commentaries

Liturgical commentaries based on the concept of Eucharistic symbolism are very important in understanding the relationship between fresco programmes and liturgical rituals. According to these mystagogical interpretations, every liturgical gesture is interpreted as a symbolic repetition of Christ's earthly life, death and Resurrection.[57] The tradition of liturgical exegesis, which is the basis of anagogical symbolism, was established in the *Historia ecclesiastica*[58] by Germanos I, Patriarch of Constantinople (715–730). According to this interpretation, the niche of the prothesis and the Holy Table are compared to the Bethlehem cave and the tomb of Christ,[59] whereas the knife that cuts the Lamb is compared with the lance with which the Roman soldier Longinus pierced Christ on the cross.[60] A different approach to the interpretation of the Holy Eucharist, where each liturgical gesture had a symbolic value of an event from the life of Jesus Christ, was devised by Nicholas and Theodore, bishops of Andida (eleventh century) in the liturgical commentaries titled Προθεωρία.[61] The iconographic type of the adult deceased Christ as the sacrificial offering in the prothesis has a liturgical foundation in the work of the two bishops of Andida, who referred to the Holy Table as the tomb of Christ.[62] This type of Eucharistic symbolism would be adopted in later periods, as exemplified by the rubric related to the prothesis in a twelfth-century monastic *dia-*



Fig. 6. Aër with the scene of Melismos. Iviron monastery, Mount Athos, 1613/1614 (after Vlachopoulou-Karabina, Holy Monastery of Iveron)

---

the lamenting angels is surrounded by the Communion of the Apostles. V. L. Bouras, *The Epitaphios of Thessaloniki, Byzantine Museum of Athens No. 685*, in: *L' art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle.* Recueil des rapports du IVe colloque Serbo-Grec, eds. D. Davidov, R. Samardžić, Beograd 1987, 211–231; Woodfin, *The embodied icon*, 125.

52 A. Baumstark, *Liturgie comparée. Principes et methods pour l'études historique des liturgies chrétiennes*, Paris 1953, 145–146; M. Radujko, *Čin uznošenja i razdrobljenja agneca u pričešću apostola iz Bogorodičine crkve u Kincvisi*, ZRVI 34 (1995) 203–218.

53 For an overview of liturgical textiles and their imagery, v. Schilb, *Byzantine identity.* A detailed analysis based on a group of *aërs* and *epitaphia* from the Balkans is offered by Boycheva, *Plashchanitsy paleologovskoĭ ėpokhi,* 537–552; eadem, *L'aer dans la liturgie,*169–194; eadem*, L'epitaphios du despote de Ioannina Esaou Bouondelmonti et de son épouse Eudokia Balšić à Blagoevgrad,* Deltion ChAE 26 (2005) 273–282.

54 On the Fraction of the *Amnos*, v. Brightman, *Liturgies 1,* 393; Radujko, *Čin uznošenja,* 203–218. For the image on the *aër*, v. M. Theocharēs, *Χρυσοκέντητα άμφια,* in: *Οι θησαύροι της Μονής Πάτμου*, Athens 1988, 185–220; Boycheva*, L'aer dans la liturgie,* 179.

55 E. Vlachopoulou-Karabina, *Holy Monastery of Iveron: gold embroideries*, Mount Athos 1998, 29, fig. 2.10; Boycheva, *L'aer dans la liturgie,* 180.

56 *Ibid.,* 180, fig.16.

57 R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie du VIIe au XVe siècle,* Paris 1966.

58 PG 98, 384–453; F. E. Brightman, *The Historia Mystagogica and other Greek commentaries on the Byzantine liturgy*, Journal of Theological Studies 9 (1908) 248–267, 387–397; *St. Germanus of Constantinople. On the divine liturgy,* ed. P. Meyendorff, Crestwood – New York 1984; Bornert, *Les commentaires,* 125–142.

59 "Ἡ κόγχη ἐστί, κατὰ τὸ ἐν Βηθλεὲμ σπήλαιον, ὅπου ἐγεννήθη ὁ Χριστὸς. Καὶ κατὰ τὸ σπήλαιον ὅπου ἐτάφη...Ἡ ἁγία τράπεζα ἐστὶν ἀντὶ τοῦ τόπου τῆς ταφῆς, ἐν ᾗ ἐτέθη ὁ Χριστὸς, ἐν ᾗ πρόκειται ὁ ἀληθινὸς καὶ οὐράνιος ἄρτος, ἡ μυστικὴ καὶ ἀναίμακτος θυσία... Θυσιαστήριὸν ἐστι καὶ λέγεται ἡ φάτνη καὶ ὁ τάφος τοῦ Κυρίου" (PG 98, 388).

60 "Ἡ δὲ Λόγχη, ἀντὶ τῆς κεντησάσης τὴν πλευρὰν τοῦ Κυρίου", v. PG 98, 397; *St. Germanus of Constantinople. On the divine liturgy,* 70; H.-J. Schulz, *Die byzantinische liturgie: Glaubenszeugnis und symbolgestalt (Sophia)*, Trier 1980, 114. The relic of the Holy Lance was brought to Constantinople from Jerusalem in 614, cf. G. Descoeudres, *Die Pastoforien im syro-byzantinischen Osten. Eine Untersuchung zu architektur – und liturgiegeschichtlichen Problemen*, Wiesbaden 1983, 95 sqq.

61 Bornert, *Les commentaires,* 184–195; Schulz, *Die liturgie,* 92–93; J. Darrouzès, *Nicolas d'Andida et les azymes*, REB 32 (1974) 200–203.

62 PG 140, 421; Schulz, *Die liturgie,* 153. Cf. Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός*, 100.



Fig. 7. St Nicholas at Curtea de Argeş, prothesis. Deceased Christ with angels (after Barbu, Pictura murală)

taxis (*Ὑπόμνησις...περὶ τῆς προσκομιδῆς*), where the lance is associated with the Crucifixion of Christ.[63] The realism of the image in Markov Manastir is also in accord with the interpretation of Nicholas Kabasilas, a respected fourteenth century liturgist, according to which bread is transformed into the body of Christ already during the prothesis rite.[64]

The dual symbolism of liturgical commentaries, which unites the ideas of Christ's birth and death, is also present in the iconography of the described composition in Markov Manastir. The motif of the censer in the hand of Archdeacon Stephen primarily emphasizes its funerary aspect. Although the occurrence of this liturgical object is entirely justified having in mind the meaning of the rite, it was not commonly painted in the scene showing the *Melismos* surrounded by officiating bishops and the Prothesis Rite.[65] The censer is an integral part of the iconography of the Dormition of the Holy Virgin and the death and burial of saints and monks.[66] The *aër* above the body of Christ which symbolizes the cloth in which the body of the deceased Saviour was wrapped, also has a meaning associated with Christ's burial.[67] On the other hand, the motif of the asterisk is an iconographic element whose liturgical meaning unambiguously bears association with the Nativity and the star of Bethlehem.[68] As far as the funerary symbolism of the image is concerned, the specific iconography of the image of the deceased Christ painted across two registers in the prothesis of the church St Nicholas at Curtea de Argeş (ca. 1376/1377, fig. 7) can be brought into relationship with the example from Markov Manastir.[69] The body of the deceased Christ, under the canopy, which symbolizes the Holy Sepulchre, is surrounded by angel-deacons carrying *rhipidia*, candles and censers. In scholarly literature attention has been drawn to the remarkable similarity between this image and the iconographic themes typically depicted on the *aër* / *epitaphios*.[70]

These similarities show that the liturgy strongly encouraged the creation and development of an iconography adjusted to the symbolical, narrative and liturgical nature of the image, embodied in a fresco, icon or a liturgical cloth. This aspect of Late Byzantine painting found its full expression in the selection and arrangement of themes in Markov Manastir. The Man of Sorrows – in the fourteenth century, typically painted in the niche of the prothesis – was placed on the west wall of the naos, so that the image of the deceased Christ in the scene showing the prothesis rite could be integrated into the liturgical Eucharistic meaning of the fresco ensemble in the lower register in the sanctuary.[71]

The Great Entrance

The theological doctrine according to which the heavenly and earthly liturgy occur simultaneously, which is present in the interpretations of the liturgy between the eighth and fifteenth centuries,[72] has been visually embodied in the scene of the Great Entrance (fig. 8).[73] The ten-

63 "ἀντι γὰρ τῆς λόγχης τῆς ἐκκεντησάσης τὸν Χριστὸν ἐν τῷ σταυρῷ ἐστιν ἡ λόγχη αὕτη", v. Laurent, *Le rituel de la proscomide,* 127, 18–20, 23–25; 128, 51 sqq.; Cf. Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός*, 100.

64 N. Cabasilas, *Explication de la divine liturgie*, ed. S. Salaville, Paris 1967, 204–205 (XXXII, 14).

65 Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός*, 90.

66 On the use of censers in Byzantium, v. L. Boura, *Ἑπτά θυμιατήρια: Παλαιοχριστιανικά καὶ βυζαντινά θυμιατήρια τοῦ Μουσείου Μπενάκη*, Αρχαιολογια 1 (1981) 65–70; E. Barmparitsa, *Θυμιατήρια της Ύστερης Βυζαντινής περιόδου (13ος–15ος αιώνας),* in: *Ανταπόδοση. Τιμητικός τόμος για την Ε. Δεληγιάννη-Δωρή*, Athens 2010, 1–21. For the motif of censers in fresco painting v. M. Evangelatou, *The symbolism of the censer in Byzantine representations of the Dormition of the Virgin*, in: *Images of the Mother of God: perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005, 117–125.

67 PG 166, 264; *St. Symeon of Thessalonika. The liturgical commentaries*, 185.

68 Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός*, 90–91. V. also the interpretation of Symeon of Thessalonike: PG 155, 264; *St. Symeon of Thessalonika. The liturgical commentaries*, 185. Schulz (*Die liturgie,* 99) draws attention to the cosmological symbolism in Ps 32 (33): 6, which was associated with the asterisk in the earliest liturgical sources, citing as an example a twelfth century manuscript, *Par. gr. 1973*, fol. 2. Cf. Woodfin, *The embodied icon*, 112.

69 O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea de Arges: Atlas*, Paris 1931, fig. 83; C. L. Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypothèses sur un monument roumain du XIVe siècle: L'église Saint-Nicolas-Domnesc de Curtea de Arges*, Revue Roumaine d'Histoire de l'Art 16 (1979) 28; A. Dumitrescu, *Une nouvelle datation des peintures murales de Curtea de Arges. Origine de leur iconographie,* CA 37 (1989) 150. The frescoes in Curtea de Arges are dated variously. For an overview of literature on that problem, v. D. Simić-Lazar, *Sur une datation des fresques de l'église de Saint-Nicolas de Curtea de Arges (Roumanie),* ZLUMS 39 (2011) 9–12.

70 The fresco inspired a number of interpretations, cf. Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypotheses sur une monument rouman du XIVe siècle,* 28; Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea de Arges*, 92–93; S. Dufrenne, *Images du decor de la prothèse de l'église de la Vierge Péribleptos à Mistra,* REB 26 (1968) 299–301; Dumitrescu, *Une nouvelle datation des peintures murals de Curtea de Arges,* 150; Simić-Lazar, *Sur une datation des fresques de l'église de Saint-Nicolas de Curtea de Arges,* 32–33.

71 Cf. Tomić Djurić, *The man of sorrows,* 305–306.

72 V. *The Ecclesiastical History* of Germanus I, Patriarch of Constantinople (715–730), in: PG 98, 384B, 389B; *Protheoria* of Nicholas of Andida (late eleventh century), in: PG 140, 440 C–D; Cabasilas, *Explication de la divine liturgie*, 148; PG 150, 412D–413A; PG 155, 340A–B. Cf. Bornert, *Les commentaires*, 80–81, 122, 177, 206, 243, 261; A. L. Townsley, *Eucharistic doctrine and liturgy in late Byzantine painting*, Oriens christianus 58 (1974) 146–153; C. Andronikof, *Le ciel et la terre,* in: *L' église dans la liturgie,* Conférences Saint Serge, XXVIe semaine d'études liturgiques, Roma 1980, 1–18.

73 M. L.-H. Grondijs, *Croyances, doctrines et iconographies de la liturgie céleste*, Mélanges d'archéologie et d'histoire 74/1 (1962), 679–



Fig. 8. Markov Manastir, apse. Great Entrance

dency to depict the heavenly service as similar to earthly rites, which is typical of Late Byzantine painting,[74] found its full expression in the sanctuary apse of Markov Manastir. The lowest zone of this compartment shows the participants in the solemn procession of the heavenly and earthly Great Entrance,[75] designed according to the rules of the pontifical liturgy.[76] The mystical union between the heavenly and earthly Great Entrance is transposed into the image in the lowest zone of the sanctuary in order to place important theological and liturgical issues before the eyes of the celebrants.[77] This concept enables to establish a direct connection between the ritual and its image which is reflected in the complementary relationship between the static character of the fresco and the dynamic nature of the ritual.

The conceptual and compositional focus is the image of Christ the Great Archpriest (fig. 9).[78] He is depicted frontally, standing behind the Holy Table surmounted by a ciborium. He is dressed in *stycharion*, a festive red *sakkos* with crosses and an *omophorion* adorned with red crosses.[79] His both arms are outstretched in blessing towards



Fig. 9. Markov Manastir, apse. Christ the Great Archpriest

680, 700–703; Walter, *Art and ritual*, 217–221; T. Starodubcev, *Predstava Nebeske liturgije u kupoli – prilog proučavanju*, in: *Treća jugoslovenska konferencija vizantologa*, Beograd–Kruševac 2002, 381–411.

74 Townsley, *Eucharistic doctrine,* 146–153*;* Spatharakis, *Representations of the Great Entrance*, 293–310; W. T. Woodfin, *Celestial hierarchies and earthly hierarchies in the art of the Byzantine Church*, in: *The Byzantine World,* ed. P. Stephenson, New York 2010, 313–315.

75 L. Mirković, Ž. Tatić, *Markov manastir,* Beograd 1925, 31–34; Grozdanov, *Iz ikonografije Markovog manastira*, 84–87; *Markov manastir: crteži na freski*, 6–11. Cf. Ch. Walter, *La place des évêques dans le décor des absides byzantines*, Revue de l'art 24 (1974) 86–87; Spatharakis, *Representations of the Great Entrance*, 298–299.

76 R. F. Taft, *The pontifical liturgy of the Great church according to a twelfth century diataxis in Codex* British Museum Add. 34060, OCP 45 (1979) 279–307; OCP 46 (1980) 89–124; M. Zheltov, *Arkhiereĭskiĭ chin Bozhestvennoĭ liturgii: istorii͡a, osobennosti, sootnoshenie s ordinarnym („iereĭskim") chinom*, Bogoslovskiĭ sbornik 11 (Moskva 2003) 207–240.

77 Jolivet-Lévy, *Images des pratiques eucharistiques,* 184.

78 On the iconography of Christ the Great Archpriest, v. V. J. Đurić, *Ravanički živopis i liturgija*, in: *Manastir Ravanica (1381–1981). Spomenica o šestoj stogodišnjici,* Beograd 1981, 53–67; T. Papamastorakēs, *Η μορφή του Χριστού-Μεγάλου Αρχιερέα*, Deltion ChAE 17 (1993–1994) 67–78; P. Kostovska, *Ikonografskata predstava na Isus Hristos "Velik Arhijerej" vo vizantiskata umetnost od XI do XIV vek*, Balkanoslavika 22–24 (1995–1997) 35–57; A. Lidov, *Khristos-svi͡ashchennik v ikonograficheskikh programmakh XI–XII vekov,* Vizantiĭskiĭ vremennik 55 (1994) 187–192; S. Gabelić, *On the three fourteenth century aristocratic foundations,* in: *Vizantiĭskiĭ mir: iskusstvo Konstantinopoli͡a i nat͡sional'nye tradit͡sii*, Moscow 2005, 381–383, fig. 1–2. The earliest representation of Christ the Great Archpriest has survived in the eleventh century manuscript *Σταυροῦ 109,* cf. A. Grabar, *Un rouleau liturgique Constantinopolitain et ses peintures*, DOP 8 (1954) 163–169, 174, fig. 10. Christ the Great Archpriest began to appear in the Communion of the Apostles at the beginning of the fourteenth century, while his depictions in the Heavenly Liturgy can be found since the middle of the same century, cf. Papamastorakēs, *op. cit.,* 67–78.

79 As evidenced by Theodore Balsamon (†1214), the liturgical use of the *sakkos* was reserved to the patriarch, cf. PG 138, col. 989A. Later, in the thirtheenth century, Demetrios Chomatenos confirmed that the *sakkos* was a patriarchal vestment, which could be worn by privileged archbishops during Easter, Christmas and Pentecost, cf. PG 119, col. 949D–952A. Symeon of Thessalonike mentions that the archbishops of Cyprus, Turnovo, Ohrid and Peć were allowed to wear a *sakkos*, cf. PG 155, cols. 869D – 872B. This patriarchal vestment has been discussed by E. Piltz, *Trois sakkoi byzantins: analyse iconographique,* Stockholm 1976, 17, 19–20, and Woodfin, *The embodied icon*, 26. The earliest portrait of the Archbishop of Ohrid Constantine Cabasilas in a white *sakkos* with dark crosses can be found in the Peribleptos, Ohrid (1294/1295), v. C. Grozdanov, *Prilozi poznavanju srednjovekovne umetnosti Ohrida I. Portret arhiepiskopa Konstantina Kavasile u crkvi Sv. Bogorodice Perivlepte*, ZLUMS 2 (1966) 199–207; idem, *O Sv. Konstantinu Kavasili i njegovim portretima u svetlu novih saznanja*, 317. Sakkos also appears on the fresco showing the Serbian Archbishop Sava I in the Holy Virgin Ljeviška at Prizren (1308–1309), v. T. Starodubcev, *Sakos crkvenih dostojanstvenika u srednjovekovnoj Srbiji*, in: *Vizantijski svet na Balkanu,* 2, eds. B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, Beograd 2012, 523–550.

the Eucharistic gifts, which are being brought to Him, while on the Holy Table, covered with an *antimension*, two candlesticks and an open *leitourgikon* are placed; the pages of the *leitourgikon* feature the following text, inscribed in eighth rows: а б м(or л) ‹.› с (or о) д є(or с) т ‹.› / т ‹. . .› / ‹. . .› / в ‹. . .› л ‹. . .› / ‹. . .› єстн / ‹. . .›т ‹.› д‹.›а ‹.› ѣ (or б) / ‹. . .› /‹. . .› /. The text from the *leitourgikon* of Christ the Great Archpriest has not been published before. Its remains are now published for the first time (fig. 10).[80] Although the letters are apparently severely damaged, the possible meanings of the preserved fragments of individual words will be discussed in the second part of this paper in detail. On either side of the altar stands an angel-deacon welcoming the procession.[81] Both angels are holding a candle in their right hands and waving a censer in their left hands. Prominent bishops are approaching Christ from his right side.[82] St Basil the Great, the Bishop of Caesarea (370–379), is the first in the line. In his hands, he is holding a chalice, covered with a purple cover adorned with floral ornaments.[83] St John Chrysostom, the Archbishop of Constantinople (398–404), can be seen behind him; he is also holding a chalice.[84] In the background, behind them, there is an angel-deacon with two *rhipidia*.[85] On the narrow portion of the wall connecting the sanctuary apse and bema, a standing candlestick is depicted.[86] The procession continues with a figure of a bishop whose identity has not been discussed in previous studies.[87] This is an image of an old man with grey hair reaching his shoulders and brownish-grey beard of medium length, divided into two parts. On his head, he is wearing a mitre decorated with crosses; in his right hand, he is holding a long cross, while carrying a candle in his left hand. The mentioned portrait features are closest to those of the Roman Pope Sylvester (314–335, fig. 11).[88]

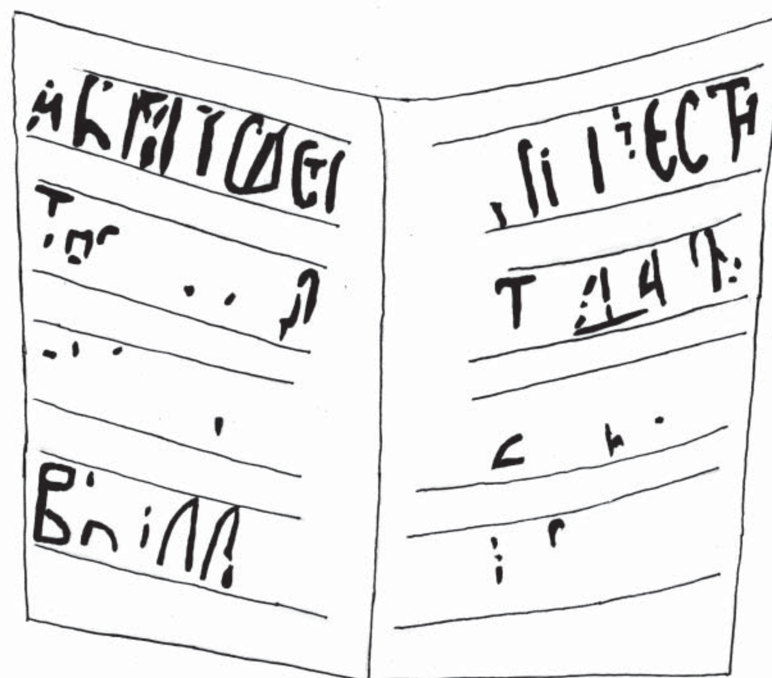


Fig. 10. Markov Manastir, inscription on the leitourgikon, drawing

This assumption is further corroborated by the mitre, the insignia traditionally worn by the Roman Popes,[89] which frequently appeared in depictions of St Sylvester.[90] The great reverence for him was associated with the belief that this contemporary of the first Christian rulers had baptized Emperor Constantine.[91] The cross in his hand is

80 I am indebted to Marijana Marković for her help and commentary.

81 For the opinion that angels are leading the procession, cf. Mirković, Tatić, *Markov manastir*, 32; J. D. Stefanescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Brussels 1936, 68.

82 On the bishop' s vestments, v. Woodfin, *The embodied icon*, 13–32.

83 Mirković, Tatić, *Markov manastir*, 33.

84 *Ibid.*

85 Jerphanion, *La plus ancienne representation,* 279 sqq; Papas, *Studien,* 204 sqq; Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός*, 121. For the earliest surviving *rhipidion* from the Syrian town of Riha (sixth century), v. also *Holy image, hallowed ground: icons from Sinai*, eds. R. S. Nelson, K. M. Collins, Los Angeles 2006, 219, fig. 38.

86 Standing candlesticks are habitual elements in the painted decoration of sanctuaries in Serbian churches since Studenica. The silver candlestick gifted by King Milutin to the basilica of St Nicholas in Bari gives an idea of this type of ecclesiastical furnishings used in the late thirteenth century, v. B. Miljković, *Nemanjići i Sveti Nikola u Bariju*, ZRVI 44 (2007) 281, fig. 3.

87 Mirković, Tatić, *Markov manastir*, 33; Piltz, *Kamelaukion et mitra,* fig. 174.

88 On the celebration of the feast of Pope Sylvester in the Church of Constantinople, v. *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae. Propylaeum ad AASS Novembris*, ed. C. Delehaye, Brussels 1902, 365. Variations in the iconography of St Sylvester are chiefly related to the length of his hair and beard. The portrait of this Roman Pope appears among concelebrating bishops in a number of fourteenth and fifteenth century churches: St Nicholas Orphanos, Thessalonike; the churches of St Saviour, St Blasios and St Paraskeve in Veroia (cf. Gerstel, *Beholding the sacred mysteries*, 105–110); the church of Sts Joachim and Anne in Studenica (cf. G. Babić, *Kraljeva crkva u Studenici*, Beograd 1987, fig. 84); Gornji Kozjak; Bela Crkva of Karan; Ljuboten; Lesnovo (cf. I. Đorđević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1994, 139, 142, 146; S. Gabelić, *Manastir Lesnovo: istorija i slikarstvo,* Beograd 1998*,* 70, fig.17); Staro Nagoričino (cf. B. Todić, *Staro Nagoričino,* Beograd 1993, 71); the church of the Virgin Peribleptos, Ohrid [cf. M. Marković, *Ikonografski program najstarijeg živopisa crkve Bogorodice Perivlepte u Ohridu – popis fresaka i beleške o pojedinim programskim osobenostima,* Zograf 35 (2011) 121, n. 31], Dečani (cf. V. R. Petković, *Manastir Dečani,* 2, Beograd 1941, 28, pl. CCII); the Latin church in Prokuplje [cf. D. Tasić, *Živopis srednjovekovne crkve u Prokuplju*, ZLUMS 3 (1967) 114, fig. 3]; the cave church of St Lazarus in Tikveš [cf. B. Babić, *Pećinska crkva Svetog Lazara u Tikvešu*, ZLUMS 3 (1967) 162–163, fig.1]; in Matejič (cf. Dimitrova, *Manastir Matejče*, 107, fig. 17, drawing III, 33); in Manasija (cf. Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός*, 215, LXXXII, fig. 267). I am thankful to Miloš Živković for his commentary on this problem.

89 According to Theodore Balsamon (PG 137, col. 488; PG 119, col. 1177) and Symeon of Thessalonike (PG 155, cols. 716C–717B) only the Patriarch of Alexandria and the Pope of Rome were permitted to wear the mitra, v. Walter, *Art and ritual*, 103–108; Piltz, *Kamelaukion et mitra,* 54–55; Woodfin, *The embodied icon*, 28–29. In the late fourteenth century, the prelates of the Roman Catholic Church were depicted with mitras in fresco cycles showing Ecumenical Councils, cf. for Kozia, Roumania: Ch. Walter, *Les conciles oecuméniques. L'iconographie,* Paris 1969, 97, figs. 50–51. During the fourteenth century, St Sylvester was more often depicted wearing a mitra than other popes of Rome, as noted by P. Guran, *Nouveau Constantin, nouveau Silvestre*, in: *Les cultes des saints souverains et des saints gurriers et l'idéologie du pouvoir en Europe Centrale et Orientale*, eds. I. Biliarsky, R. G. Paun, Bucharest 2007, 138–139, 141. This can be explained by the popularity of the political idea of the *Donation of Constantine* in the ecclesiastical and political context in the Late Byzantine period, cf. *ibidem*.

90 St Sylvester was depicted with the liturgical headdress in Lesnovo; St Nicholas Orphanos, Thessalonike; the church of Sts Joachim and Anne in Studenica; Manasija.

91 A. Kazhdan, *Constantine Imaginaire: Byzantine legends of the ninth century about Constantine the Great*, Byzantion 57 (1987)

readily recognized as one of the objects carried in the procession of the Great Entrance[92] which was sometimes depicted in representations of this rite.[93] This supplements the idea of the parallelism between the transfer of the Holy Gifts from the prothesis to the sanctuary and the funeral procession of Jesus Christ.[94] The next bishop in the line is St Gregory the Theologian (379–381), a bald man with a wide grey beard. Next to this figure, a fragment of an inscription has survived: (...) ρнє.. The Gospel Book in his hands indicates that he is a participant in the solemn procession.[95] Behind the third and fourth bishops, there is an angel-deacon waving two *rhipidia* inscribed with the word агиос. St Cyril of Alexandria is depicted on the front side of the wall between the prothesis and the sanctuary apse.[96] He faces the altar and is holding a scroll, which used to feature the now missing text from a prayer. The most peculiar element of his bishop's attire is the tear-shaped *epigonation* with an image of Christ. [97] The choice of bishops to be depicted and their place in the procession are in accord with their reputation in the ecclesiastical hierarchy. Therefore, quite expectedly, St Basil the Great and St John Chrysostom are the closest to the Holy Table.[98]

On the left side, Jesus Christ is approached by a procession of celebrant angels.[99] Two angel-deacons are wearing on their head a red cloth falling over their shoulders, while behind them, in the background, there is an angel-deacon holding two *rhipidia*. They are followed by an angel-deacon who carries a covered paten on his head, and, behind him, an angel-priest with a large chalice. As in the previous segment, an angel deacon with *rhipidia* is inserted between them. At the rear of the procession, there is an angel-deacon carrying a ewer with water and a basin.[100]



Fig. 11. Markov Manastir. St Sylvester, Roman Pope

The lavabo is another element confirming that the heavenly Great Entrance was inspired by the pontifical liturgy.[101] The analysis of the relationship between the rite and the fresco in Markov Manastir reveals an association with the Constantinopolitan patriarchal liturgy: unlike previous collections of rubrics, the *Diataxis* of Dimitrios Gemistos foresaw a large number of believers for Communion in the church of St Sophia and it provided for a number of chalices and the con-celebration of several bishops.[102]

The Great Entrance and the Officiating Bishops in the sanctuary: examples from the Balkans and Greece

In order to thoroughly explain the topic discussed in this paper, we will briefly draw attention to the changes in the thematic content of the sanctuaries in Byzantine churches which were an iconographic and conceptual precondition for the emergence of the heavenly Great

196–250. On the significance of the legend from the ninth century onward, v. I. Kalavrezou, N. Trahoulia, S. Sabar, *Critique of the Emperor in the Vatican Psalter Gr. 752,* DOP 47 (1993) 212–218.

92 Taft, *The Great Entrance*, 208.

93 Such an example is an angel-deacon holding a similar slender cross in the procession of the Heavenly Great Entrance in the church of Sts Constantine and Helena, Ohrid, v. G. Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd 1971 (drawings of the frescoes D. Todorović, 3B). Cf. also the depiction of the cross in the hands of one of the co-officiating bishops in the sanctuary in Donja Kamenica, M. Ćorović-Ljubinković, R. Ljubinković, *Crkva u Donjoj Kamenici*, Starinar 1 (1950) 56.

94 The funeral symbolism of the Great Entrance procession is expressed through a lance and a sponge, which sometimes find place in iconography, e.g. the Heavenly Great Entrance in the church of Sts Constantine and Helena, Ohrid, v. Taft, *The Great Entrance*, 208, n. 104.

95 On the practice of carrying a closed codex in the Great Entrance procession, v. Starodubcev, *Predstava Nebeske liturgije*, 401.

96 In addition to facial features, this holy bishop is also recognizable by his mitra, v. Walter, *Art and ritual*, 104–107; Piltz, *Kamelaukion et mitra,* 54–55, figs. 165–168.

97 For this bishop' s insignia, v. Woodfin, *The embodied icon*, 17–18. *Epigonatia* occasionally had figural decoration, e.g. St Leo, Pope of Rome, in the church of Peribleptos, Mistra; and St Clement in the church of Peribleptos, Ohrid, cf. Gerstel, *Beholding the sacred mysteries*, fig. 71; C. Grozdanov, *Pojava i prodor portreta Klimenta Ohridskog u srednjovekovnoj umetnosti*, ZLUMS 3 (1967) fig. 7.

98 For the arrangement, selection and combinations of the portraits of Church fathers in the lower register of the sanctuary v. Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός*, 132–143, esp. 132–133, 138.

99 For a detailed description of this section of the scene see Mirković, Tatić, *Markov manastir,* 31–32.

100 A ewer of water and a basin are depicted in the celestial Great Entrance in Dečani, cf. B. Todić, M. Čanak-Medić, *Manastir Dečani*, Beograd 2005, fig. 259.

101 Taft, *The Great Entrance*, 163–177; Zheltov, *Arkhiereĭskiĭ chin*, 218.

102 A. A. Dmitrievskiĭ, *Opisanie liturgicheskikh rukopiseĭ, khranīashchikhsīa v bibliotekakh Pravoslavnogo Vostoka*, 2. Εὐχολόγια, Kiev 1901, 301–320; Rentel, *The origins*, 377.



Fig. 12. The Virgin Gouverniotissa at Potamies, Crete, sanctuary. The Great Entrance (photo: L. Fundić)

Entrance in the sanctuary. In the Byzantine liturgical tradition, a symbolic link was established between deacons and angels.[103] Accordingly, members of the heavenly hierarchy were garbed in the form and were assigned the role of earthly celebrants. They began to appear in Eucharistic scenes: in the Communion of the Apostles since the eleventh century;[104] and next to the Holy Table in the scene showing officiating bishops in the sanctuary since the end of the twelfth century.[105]

The appearance of angels resulted in a significant change in the iconography of liturgical themes.[106] The change contained the germ of the idea of the intertwining and the union between heavenly and earthly rites, and this idea would be even more pronounced in the fourteenth and fifteenth centuries with the introduction of angels-priests.[107] The same idea is highlighted in the concept of the liturgical space in the doctrine of Symeon, Archbishop of Thessalonike, according to which the sanctuary was a space for angels and officiating priests.[108] The image of Archdeacon Stephen, who takes part in the liturgy together with heavenly deacons, shows that the relationship between the 'heavenly' and 'earthly' elements in



Fig. 13. St John the Evangelist, Limnes Mirabello, Crete. Angel-deacon (after Kepetzi, Ho naos tou Agiou Georgiou)

103 The liturgical commemoration of the ranks of angels is done during the prothesis rite, Trempelas, *Ἀι τρείς λειτουργίαι*, 3, 43; 45, 74; Laurent, *Le rituel de la proscomide*, 129. A detailed study on this problem has been published by S. D. Muretov, *O pominovenii Besplotnykh sil na proskomidii*, Moskva 1897. For the association of deacons with angels in mystagogical commentaries, v. Sallavile, Nowack, *Le role du diacre*, 34–35; Trempelas, *op. cit.*, 6, 83, Woodfin, *The embodied icon*, 188–190. On the role of the deacon in the Great Entrance, v. Taft, *The Great Entrance*, 206–210, 213. On images of angel-deacons in the Divine Liturgy, v. Starodubcev, *Predstava Nebeske liturgije,* 399–403.

104 Angel-deacons holding *rhipidia* emerged in monumental painting in the Communion of the Apostles as early as the eleventh century. For the church of St Sophia, Ohrid, v. S. Radojčić, *Prilozi za istoriju najstarijeg ohridskog živopisa*, ZRVI 8/2 (1964) 360; and St. Sophia, Kiev (1043–1046), v. V. N. Lazarev, *Mozaiki Sofii Kievskoĭ*, Moskva 1960, fig. 33, 34. Angel-deacons also appeared in Eucharistic scenes in miniatures roughly contemporary to the churches of St Sophia in Ohrid and Kiev. V. the liturgical manuscript *Σταυροῦ 109*, Grabar, *Un rouleau liturgique*, 163–169, 174, fig. 10.

105 E.g. Bezirana Kilise and Belisirma in Cappadocia, where a pair of angel-deacons are turned toward the altar, J. Lafontaine-Dosogne, *Une église inédite de la fin du XIIᵉ siècle en Cappadoce: La Bezirama Kilisesi dans la vallée de Belisima*, BZ 61/2 (1968) 296. The earliest example from the Palaiologan period is preserved in the church of St Nicholas in Manastir (1271). For the iconography of angel-deacons in Eucharistic themes in the sanctuary v. Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός,* 117–124; Altripp, *Die Prothesis,* 109–111.

106 V. Kepetzis, *Tradition iconographique et création iconographique dans une scène de Communion*, JÖB 32/5 (1982) 443–451; Walter, *Art and ritual*, 195, n. 149. Cf. also M. Lee Coulson, *Old wine in new pitchers: some thoughts on depictions of the chalice in the Communion of the Apostles*, in: *ΛΑΜΠΗΔΩΝ. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, 1, ed. M. Aspra-Bardabake, Athens 2003, 148.

107 Angels as priests in the Heavenly Liturgy first appeared in monumental painting in Dečani, cf. Todić, Čanak-Medić, *Manastir Dečani*, 337.

108 X. Werner, *L'espace liturgique d'après S. Siméon de Thessalonique (1416–1429)*, in: *L'espace liturgique: ses elements constitutifs et leur sens* (Conférences Saint Serge. LIIᵉ semaine d'études liturgiques, Paris 27–30 Juin 2005), ed. C. Braga, Roma 2006, 113.

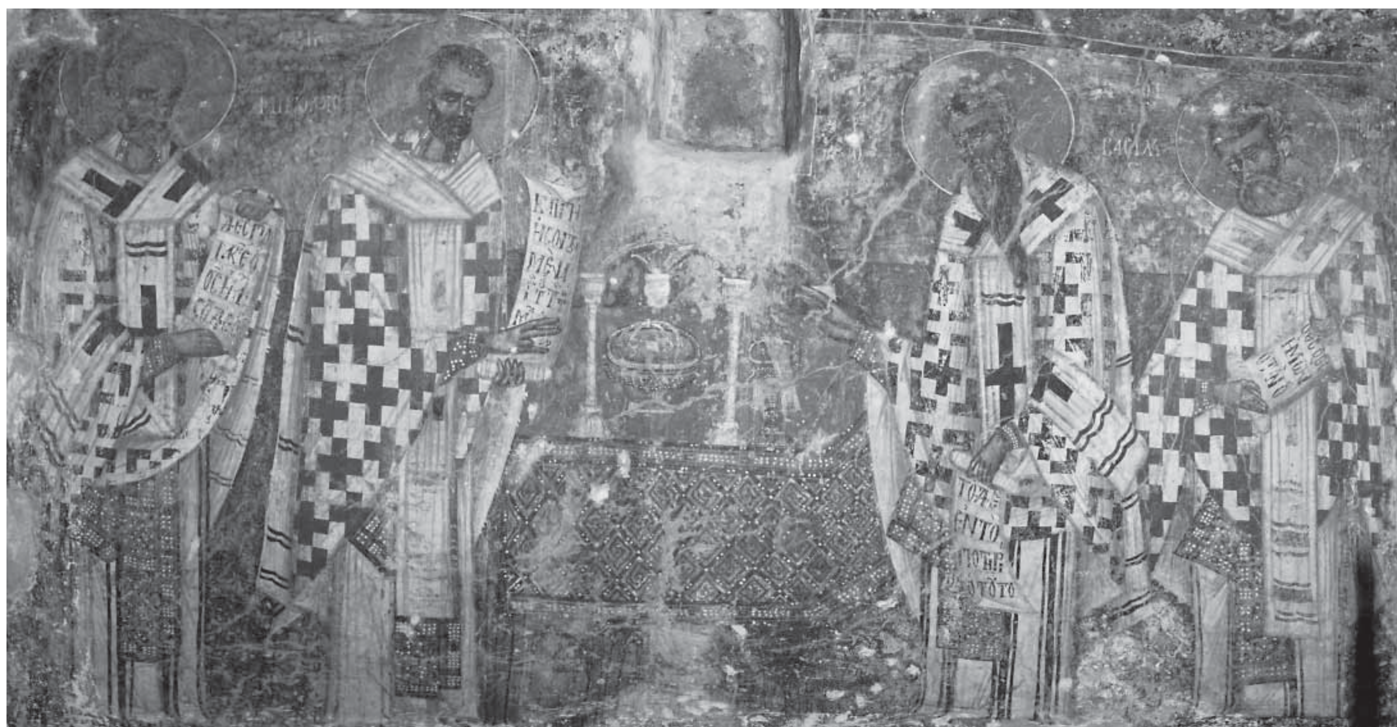


Fig. 14. Holy Trinity at Agia Triada, Rethymnon Province, Crete. Officiating bishops (photo: L. Fundić)

the iconographic programme of the sanctuary was carefully designed.

***

In the second half of the fourteenth century, the most prominent part of the Heavenly Liturgy – the procession of the Great Entrance in the dome, began to turn into an independent theme.[109] This process was accompanied by certain changes, which primarily had to do with the place of the scene. The procession of the Great Entrance began to appear in different parts of the church, most commonly in the sanctuary, very close to the representation of officiating bishops. The fusion and combination of elements of the two themes – the Heavenly Liturgy and the Officiating Bishops, resulted in a scene whose iconographic language was a direct expression of Byzantine liturgists' interpretations of the unity between the two churches and the simultaneous occurrence of the liturgy in heaven and earth.[110] There are a few examples which date from the second half of the fourteenth and the fifteenth century[111] in the territory of the Balkans (St Demetrios in Tarnovo),[112] Crete [St. George at Agios Georgios outside Malles, Hierapatra,[113] the Virgin Gouverniotissa at Potamies (fig. 12), [114] St John the Evangelist,

[109] For the iconography of the Great Entrance, v. Starodubcev, *Predstava Nebeske liturgije,* 381–411; Stefanescu, *L'illustration des liturgies,* 71–77, 189–191; Walter, *Art and ritual*, 217–221; Spatharakis, *Representations of the Great Entrance*, 293, n. 2; C. Ranoutsaki, *Die Kunst der Späten Palailogenzeit auf Kreta: Kloster Brontisi im Spannungsfeld zwischen Konstantinopel und Venedig*, Leiden 2011, 80–93; Grabar, *Un rouleau liturgique,* 163–169, 174, fig. 10; Kepetzis, *Tradition iconographique*, 443–451. For the development of the Transfer of the Holy Gifts, v. Taft, *The Great Entrance*; G. Dix, *The shape of the liturgy,* London 1975, 284, 290–291, 448, 483; Bornert, *Les commentaires*, 239–243, 259–262; Grondijs, *Croyances*, 679–680, 700–703.

[110] Bornert, *Les commentaires,* 78, 80–81, 122, 176–178, 206, 242–243, 261; Andronikof, *Le ciel et la terre,* 1–18. For these theological interpretations in monumental painting, v. H.- J. Schulz, *Die Eucharistiefeier im Spiegel der byzantinischen ikonographie*, Der christliche Osten 37/5 (1982) 121–122; Đurić, *Ravanički živopis i liturgija*, 53–60, 62–65; T. Starodubcev, *Pričešće apostola u Ravanici*, Zograf 24 (1995) 53–59.

[111] A depiction of the Great Entrance in the sanctuary can be found in monumental painting of later periods, e.g. the church of the Nativity of Christ in Arbanasi, Bulgaria, v. L. Prashkov, *Ts͡ŭrkvata Rozhdestvo Khristovo v Arbanasi,* Sofii͡a 1979, 63, drawing 53.

[112] In the sanctuary of the church of St Demetrios in Tarnovo, dated to the second half of the fourteenth century, the Great Entrance is divided into two panels. Bishops are found high on the north and south walls of the bema, while angels clad in deacon's garment are located in the second register of the sanctuary apse. Both parts of the procession are heading towards the altar in the centre of the scene, cf. L. N. Mavrodinova, *Stennata zhivopis v Bŭlgarii͡a do krai͡a na XIV vek,* Sofii͡a 1995, 69–70, figs. 114–115; V. J. Đurić, *Mali grad – Sveti Atanasije u Kastoriji – Borje*, Zograf 6 (1975) 31–50. Portrayals of four striding deacons have also survived on the columns of the sanctuary in the church of St Nicholas in Kyustendil, Bulgaria (XII–XIV c.). As rightly pointed out by Mavrodinova, though the figures of deacons are shown in motion, the liturgical objects in their hands, censers and *arthophoria*, do not convince us that the depicted procession is the Great Entrance, *ibid.*, 32–33, figs. 12, 13.

[113] The frescoes which probably date to the middle of the fourteenth century depict the earthly Great Entrance procession, judging by the badly preserved figures of striding deacons without wings, carrying consecrated vessels and liturgical objects, cf. Spatharakis, *Representations of the Great Entrance,* 304, fig. 19; idem, *Byzantine wall paintings*, 32–33.

[114] The frescoes of the church of the Virgin Gouverniotissa, Potamies, Herakleion province have been dated differently: to the second and third quarters of the fourteenth century, cf. M. Chatzidakis, *Rapports entre la peinture de la Macédoine et la Crète au XIVe siècle*, in: Πεπραγμένα του Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Athens 1955, 136–148; Galas, Wessel, Borboudakis, *Byzantinisches Kreta,* 408–410, fig. 31, 65, 381–382; M. Vassilakis-Mavrakakis, *The Church of the Virgin Gouverniotissa at Potamies, Crete*, London 1986 (unpublished PhD dissertation), 142–145. The similarities with the Great Entrance at Markov Manastir have been observed by Spatharakis, *Representations of the Great Entrance,* 299–300. Cf. also V. Kepetzē, *Ο ναός του Αγίου Γεοργίου στα Φούτια της Επιδαύρου Λιμηράς και ιδιόμορφη περάσταση από τη Θεία Λειτουργία*, in: *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Thessalonikē 1994, 520, n. 60. The lower register of the sanctuary is occupied with Church fathers and angel-deacons as assembled



Fig. 15. Holy Trinity at Agia Triada, Rethymnon Province, Crete. Angel-deacon and unworthy priest (photo: L. Fundić)



Fig. 16. St Phanourios at Valsamonero. The Great Entrance (after Ranoutsaki, Die Kunst)

Limnes Mirabello (fig. 13),[115] the Archangel Michael at Kakodiki, Selino, Chania,[116] Holy Trinity at Agia Triada, in the Rethymnon Province (figs. 14 and 15),[117] St Anthony in the monastery of Vrontisi, [118] the monastery of St Phanourios at Valsamonero (fig. 16)],[119] and the Peloponnesus [St George at Foutia (fig. 17),[120] Pantanassa in Mystras].[121] These scenes are marked by a great icono-

concelebrants. Angels carrying the Eucharistic gifts, only two of which have survived in the north half of the apse, proceed towards the altar in the centre of the scene. They are followed by bishops painted on the lateral walls of the sanctuary. The only surviving portrait of a bishop on the north wall is St Basil. St John Chrysostom, St Gregory the Theologian and St Cyril of Alexandria are placed on the south wall. The figure of Archdeacon Stephen occupies the southern pier of the conch. He is represented in knee-length view and he is dressed in the deacon's vestments.

[115] Only one angel-deacon has been preserved in the prothesis. He is shown with the chalice and the paten. For a discussion regarding the dating to the third quarter of the fourteenth century and a detailed description of the fresco, v. Kepetzē, *Ο ναός του Αγίου Γεοργίου,* 521.

[116] These frescoes, dated to the last decades of the fourteenth century, introduced a new iconographic theme, which reveals regional preferences in the sanctuary programmes. The angel-deacon carrying both the chalice and the paten is depicted as striding over a figure in proskynesis, which represents the *Unworthy priest*. The association with the Great Entrance is evident in the figure of the angel-deacon carrying the Eucharistic gifts, cf. V. Tsamakda, *Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki: Werkstattgruppen, kunst und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta*, Wien 2012, 156–159, Abb. 186.

[117] The frescoes are dated to the beginning of the fifteenth century. The iconography of the Great Entrance also includes the angel-deacon with the Eucharistic gifts and the *Unworthy priest, cf.* Spatharakis, *Byzantine wall paintings*, 10–11, 29–37, fig. 6; idem, *Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγ. Τριάδας στο ομώνυμο χωριό του νομού Ρεθύμνου και οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητες τους*, in: Αντίφωνον: αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη, Thessalonikē 1994, 286–295, figs. 7–10.

[118] The frescoes in the church of St Anthony at Vrontisi, Kainurio, Herakleion province, have been dated to the second quarter of the fifteenth century. The Great Entrance was depicted in two panels at the upper part of the barrel-vault of the apse. Among the four angels in the procession on the north wall who are carrying liturgical objects, an angel-priest with both consecrated vessels, the holy bread and vine, appears as an exceptional figure. The procession on the south panel is led by an angel-deacon holding candlesticks, followed by three angels carrying the *aër* with the image of the deceased Christ on their heads. V. Spatharakis, *Representations of the Great Entrance*, 293–296; Ranoutsaki, *Die Kunst*, 80–93, figs. 21–24.

[119] The Great Entrance was depicted in the prothesis of the church dedicated to the Holy Virgin at the end of the fourteenth century and later, in 1431, in the apse of the narthex dedicated to St Phanourios. In the latter example, the procession of angels clad in deacon's and priest's vestments is moving toward Christ the Great Archpriest, depicted standing in front of the altar, blessing with his right hand and holding a closed codex in the left V. M. Chatzēdakēs, *Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη*, Κρητικά Χρονικά 6 (1952) 72–75; K. D. Kalokyrēs, *Αι Βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Κρήτης,* Athens 1957, 97; Galas, Wessel, Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, 62, 118, 126–127, 139, 143, 262, 280, 313–321, 394, 397, 410, figs. 95, 110–111, 275–281; Bissinger, *Kreta,* 122, 181, 231; Spatharakis, *Representations of the Great Entrance*, 300–301; idem, *Οι τοιχογραφίες του ναού,* 290–291, figs.15–16; Ranoutsaki, *Die Kunst*, 80–93, fig. 120–122, 124–125.

[120] Kepetzē, *Ο ναός του Αγίου Γεοργίου,* 508–530.

[121] The celebrant angels are located in the niches in the upper sections of the lateral walls of the sanctuary, while Christ the Great Archpriest is depicted below them. The southern part of the procession is moving toward the apse, while the one on the north side is progressing in the opposite direction. The original fresco layer from 1428 was overpainted in the seventeen century, v. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, pl. XIV 22–23,

graphic sophistication and changing elements of composition. The expected Eucharistic messages partly reflect the local context of liturgical practices.[122] The most important relationship within this specific iconographic ensemble is that between the figures of bishops and angels. In some instances, these two groups are not coordinated[123] and they may be described as depictions of two different moments in the liturgy,[124] whereas other examples reveal an intention to create a unified composition.[125] A short overview of the frescoes depicting the Great Entrance shows that the theological idea of the unity of the liturgies enacted in heaven and earth found its most consistent expression in the frescoes in Markov Manastir, after which comes the church of the Virgin Gouverniotissa. It is not only that the text of the Cherubic Prayer inscribed on the scroll carried by Gregory of Nyssa and St Basil the Great bears reference to the Great Entrance,[126] but this meaning is also highlighted by the fact that the angels concelebrant together with the most eminent bishops, such as Basil the Great, John Chrysostom, Sylvester of Rome and Gregory the Theologian, take part in the procession.[127]

The inclusion of the Great Entrance into the programme of the lower register in the sanctuary can certainly be brought into relationship with the rising popularity of the procession among lay worshippers at that time. The solemn procession that was enacted before their eyes was to them the central event in the Divine Liturgy.[128] Being the only segment of the rite performed outside the sanctuary, it enabled a direct contact between believers and the Eucharistic gifts. The objects that were carried along with bread and wine also made an impression on worshippers' senses. The waving *rhipidia*, the image of the deceased Saviour on the *epitaphios*, the smell of incense coming from the censers carried by deacons and the candlelight are merely some of the liturgical objects that engaged the senses of sight, hearing, smell and touch and the final experience was shaped through various sensory inputs.[129]



Fig. 17. St George at Foutia, Peloponnesus. Angel-priest, drawing (after Kepetzi, Ho naos tou Agiou Georgiou)

figs. 38–40. Based on the place of the depiction of the Great Entrance Spatharakis, Representations of the Great Entrance, 305, observed a similarity with the scene at Markov Manastir. Cf. also M. Aspra-Vardavakē, M. Emmanouēl, *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του* 15ου αιώνα, Athens 2005, 63, fig. 23.

122 E.g. angel-deacons and angel-priests with the chalice and the paten which can be found on Crete and the Peloponnese. Such images should be interpreted as an expression of the continuity of an old liturgical tradition in these regions, especially if we have in mind that the codification of the rite in Philotheos' Diataxis stipulated that a priest carried the chalice and a deacon the paten, cf. Spatharakis, *Byzantine wall paintings,* 30–35; idem, *Οι τοιχογραφίες του ναού,* 286–292; idem, *Representations of the Great Entrance*, 294–295; Kepetzē, *Ο ναός του Αγίου Γεοργίου,* 522; Ranoutsaki, *Die Kunst*, 91–92.

123 This is most probably the reason why the Great Entrance was very often labelled as the Divine Liturgy, despite the presence of Church fathers, cf. Vassilakis-Mavrakakis, *The Church*, 142–143, figs. 91, 93; Kepetzē, *Ο ναός του Αγίου Γεοργίου,* 517–518; Jolivet-Lévy, *Images des pratiques eucharistiques,* 197.

124 Such an example can be found in the church of St George, Foutia, Peloponnese, where the central group dated to the late fourteenth century which includes an angel-priest carrying both Eucharistic vessels and angel-deacons with *rhipidia* is associated with the *Anaphora*, while St Basil displays the Prothesis prayer, cf. Kepetzē, *Ο ναός του Αγίου Γεοργίου,* 517–518. For the text of the inscribed prayer v. Trempelas, *Ἀι τρεῖς λειτουργίαι*, 17; Brightman, *Liturgies 1,* 309,8; Babić, Walter, *The inscriptions,* 270; Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός,* 219–220.

125 E.g. the Great Entrance in the church of the Holy Virgin Guverniotissa, where St Basil holds the scroll inscribed with the text of the *Cherubikon*, Vassilakis-Mavrakakis, *The Church*, 143; cf. Spatharakis, *Representations of the Great Entrance*, 299–300.

126 For the text of the prayer, v. Trempelas, *Ἀι τρεῖς λειτουργίαι,* 71.6; Babić, Walter, *The inscriptions*, 273–275.

127 Kepetzē, *Ο ναός του Αγίου Γεοργίου*, 521.

128 Taft, *The Great Entrance,* 213–215; Jolivet- Lévy, *Images des pratiques eucharistiques,* 199; Rental, *Byzantine-Slav worship*, 292–293.

129 On the sensory experiences of Byzantine Christians in Byzantine religious rituals from the fourth to the fifteenth century, v. B. Caseau, *Experiencing the Sacred*, in: *Experiencing Byzantium,* eds. C. Nesbitt, M. Jackson, Farnham–Burlington 2013, 59–77. On the experience of the Divine liturgy in Byzantium v. A. Louth, *Experiencing the liturgy in Byzantium*, in: *Experiencing Byzantium*, 79–88. The role of liturgical objects in orchestrating lay experience of the divine during the Great Entrance is subject of the paper of T. Lee Hedrick, *"Numerous Escort": Liturgical Objects in Concert during the Late Byzantine Great Entrance*, which was presented on the 40th Byzantine Studies Conference. The abstract of the paper is available at: http://maryjahariscenter.org/sponsored-sessions/40th-byzantine-studies-conference/people/.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Afanas'eva T. I., *K voprosu o redakt͡siíāh slavi͡anskogo perevoda Diataksisa Bozhestvennoĭ liturgii patriarкha Filofei͡a Kokkina i ob avtorstve ego drevnerusskoĭ versii*, in: *Lingvisticheskoe istochnikovedenie i istorii͡a ruskkogo i͡azyka*, Moskva 2013, 67–85.

Altripp M., *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz, unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*. Frankfurt am Main 1998.

Altripp M., *Beobachtungen zum bildprogramm der prothesis*, in: *Byzantinische Malerei. Bildprogramme– Ikonographie–Still*, ed. G. Koch, Wiesbaden 2000, 25–40.

Altripp M., *Liturgie und Bild in byzantinischen Kirchen. Korrespondenzen und Divergenzen*, in: *Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Shauplätze, Byzanz und Mittelalter*, ed. R. Warland, Wiesbaden, 2002, 115–124.

Andronikof C., *Le ciel et la terre, L' église dans la liturgie,* Conférences Saint Serge XXVI[e] semaine d' études liturgiques, Roma 1980, 1–18.

Aspra-Vardavakē M., Emmanouēl M., *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά,* Athens 2005 [Aspra-Vardavakē M., Emmanouēl M., *He Monē tēs Pantanassas ston Mystra*, Athens 2005].

Babić B., *Pećinska crkva svetog Lazara u Tikvešu*, ZLU 3 (1967) 161–170.

Babić G., *Simbolično značenje živopisa u protezisu Svetih Arhanđela u Peći*, Zbornik zaštite spomenika kulture 15 (1964) 173–181.

Babić G., *Kraljeva crkva u Studenici*, Beograd 1987.

Babić G., Walter, Ch., *The Inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration*, REB 34 (1976) 269–280.

Barmparitsa E., *Θυμιατήρια της Ύστερης Βυζαντινής περιόδου (13ος-15ος αιώνας),* in: *Ανταπόδοση. Τιμητικός τόμος για την Ε. Δεληγιάννη-Δωρή*, Athens 2010, 1–21[Barmparitsa E., *Thymiatēria tēs Hysterēs Vyzantinēs periodou (13os-15os aiōnas),* in: *Antapodosē. Timētikos tomos gia tēn E. Delēgiannē– Dōrē*, Athens 2010, 1-21].

Barber C., *Mimesis and memory in the narthex mosaics at the Nea Moni, Chios*, Art History 24/3 (2001) 323–337.

Baumstark A., *Liturgie comparée. Principes et méthodes pour l'étude historique des liturgies chrétiennes,* Paris 1953

Belting H., *An image and its function in the liturgy: The man of sorrows in Byzantium*, DOP 34–35 (1980–1981) 1– 16.

Belting H., *The Image and its public in the Middle Ages: form and function of early paintings of the Passion*, New York 1990.

Bissinger M., *Kreta. Byzantinische Wandmalerei*, Munich 1995.

Boĭcheva IU͡., *Plashchanit͡sy paleologovskoĭ ėpokhi iz bolgarskikh t͡serkveĭ i muzeev. Problemy funkt͡sii i ikonografii*, in: *Vizantiĭskiĭ mir: iskusstvo Konstantinopoli͡a i nat͡sional'nye tradit͡sii*, Moskva 2005, 537–552.

Bornert R., *Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie du VIIe au XVe siècle*, Paris 1966.

Boura L., *Ἑπτά θυμιατήρια. Παλαιοχριστιανικά καὶ βυζαντινά θυμιατήρια τοῦ Μουσείου Μπενάκη*, Αρχαιολογια 1 (1981) 65–70 [Boura L., *Hepta thymiatēria. Palaiochristianika kai vyzantina thymiatēria tou Mouseiou Benakē*, Archaiologia 1 (1981) 65-70].

Bouras V. L., *The Epitaphios of Thessaloniki, Byzantine Museum of Athens No. 685*, in: *L' art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle.* Recueil des rapports du IVe colloque Serbo-Grec, eds. D. Davidov, R. Samardžić, Beograd 1987, 211–231.

Boycheva V. J., *L' aer dans la liturgie orthodoxe et son iconographie du XIII[e] siècle jusque dans l'art post-byzantin,* CA 51 (2003) 169–194.

Boycheva V. J., *L' epitaphios du despote de Ioannina Esaou Bouondelmonti et de son épouse Eudokia Balšić à Blagoevgrad,* Deltion ChAE 26 (2005) 273–282.

Brightman F. E., *Liturgies, eastern and western*, 1, *Eastern liturgies*, Oxford 1896 (reprinted 1965).

Brightman F. E., *The Historia Mystagogica and other Greek commentaries on the Byzantine liturgy*, Journal of Theological Studies 9 (1908) 248–267.

Caseau B., *Experiencing the Sacred*, in: *Experiencing Byzantium,* eds. C. Nesbitt, M. Jackson, Farnham 2013, 59–77.

Chatzēdakēs M., *Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη*, Κρητικά Χρονικά 6 (1952) 72–75 [Chatzēdakēs M., *Toichographies stēn Krētē*, Krētika Chronika 6 (1952) 72–75].

Chatzidakis M., *Rapports entre la peinture de la Macédoine et la Crète du XIVe siècle*, Πεπραγμένα του Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Athens 1955, 136–148 [Chatzidakis M., *Rapports entre la peinture de la Macédoine et la Crète du XIVe siècle*, Pepragmena tou 9th Diethnous Vyzantinologikou Synedriou, Thessalonikē 1953, Athens 1955, 136-148].

Čanak-Medić M., Todić B., *Manastir Dečani*, Beograd 2005.

Ćorović-Ljubinković M., Ljubinković R., *Crkva u Donjoj Kamenici*, Starinar 1 (1950) 53–85.

Ćurčić S., *Late Byzantine Loca Sancta? Questions Regarding the Form and Function of Epitaphioi,* in: *The Twilight of Byzantium, Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*, eds. S. Ćurčić, D. Mouriki, Princeton 1991, 251–261.

Darrouzès J., *Nicolas d'Andida et les azymes*, REB 32 (1974) 200–203.

Descoeudres G., *Die Pastoforien im syro-byzantinischen Osten. Eine Untersuchung zu architektur – und liturgiegeschichtlichen Problemen*, Wiesbaden 1983.

Dimitrova E., *Manastir Matejče,* Skopje 2002.

Dix G., *The Shape of the Liturgy,* London 1975.

Dmitrievskiĭ A. A., *Opisanie liturgicheskih rukopiseĭ, khranii͡ashchikhsi͡a v bibliotekakh Pravoslavnogo Vostoka*, 2, Euchologion, Kiev 1901.

Drandakis N. B., *Les peintures murales des Saints Théodores à Kaphiona (Magne du Peloponnèse),* CA 32 (1984) 163–175.

Dufrenne S., *Images du decor de la prothèse de l' église de la Vierge Péribleptos à Mistra*, REB 26 (1968) 297–310.

Dufrenne S., *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970.

Dumitrescu A., *Une nouvelle datation des peintures murales de Curtea de Arges. Origine de leur iconographie,* CA 37 (1989) 135–162.

Dumitrescu C. L., *Anciennes et nouvelles hypothèses sur un monument roumain du XIV[e] siècle: L' église Saint-Nicolas-Domnesc de Curtea de Arges*, Revue Roumaine d'Histoire de l'Art 16 (Bucharest 1979) 1–163.

Đorđević I., *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1994.

Đurić V. J., *Mali grad – Sveti Atanasije u Kastoriji – Borje*, Zograf 6 (1975) 31–50.

Đurić V. J., *Ravanički živopis i liturgija*, in: *Manastir Ravanica (1381–1981). Spomenica o šestoj stogodišnjici,* Beograd 1981, 53–67.

Đurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1975.

Evangelatou M., *The symbolism of the censer in Byzantine representations of the Dormition of the Virgin*, in: *Images of the Mother of God: perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005, 117–125.

Gabelić S., Manastir *Lesnovo. Istorija i slikarstvo,* Beograd 1998.

Gabelić, S., *On the Three Fourteenth Century Aristocratic Foundations*, in: *Vizantiĭskiĭ mir: iskusstvo Konstantinopoli͡a i nat͡sional'nye tradit͡sii*, Moskva 2005, 381-390.

Gabelić, S., *Slikarstvo crkve*, in: M. Popović et al, *Crkva Svetog Nikole u Staničenju*, Beograd 2005, 113–182.

Gallas K., Wessel K., Borboudakis M., *Byzantinisches Kreta*, Munich 1983.

Garidis M., *Approche "réaliste" dans la representation du Mélismos,* XIV. Internationaler Byzantinistenkongress, 1981, Akten, II. Teil, Wien 1982, 498–502.

Germani archiepiscopi Constantinopolitani. Historia Ecclesiastica et Mystica Contemplatio, in: PG 98, 384–453.

Gerstel S., *Beholding the sacred mysteries: programs of the Byzantine sanctuary*, Seattle–London 1999.

Gerstel S., *Liturgical scrolls in the Byzantine Sanctuary,* Greek, Roman and Byzantine Studies 35/2 (1994) 195-204.

Glibetić N., *An early Balkan testimony of the Byzantine prothesis rite: the Nomocanon of St Sava of Serbia (†1236),* in: *Synaxis katholike,* 1, eds. D. Atanassova, T. Chronz, Wien 2014, 239–248.

Glibetić N., *The history of the Divine Liturgy among the south Slavs: the oldest cyrillic sources (13th–14th c.),* Rome 2013 (unpublished PhD thesis).

Glibetić N., *The oldest Sinai sources of the Byzantine Divine Liturgy in cyrillic: Sin. Slav. 38/N, Sin. Slav. 39/N and Sin. Slav. 40/O+N*, Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata 10 (2013) 115–144.

Grabar A., *Un rouleau liturgique Constantinopolitain et ses peintures*, DOP 8 (1954) 163–199.

Grigoriadou-Cabagnols H., *Le décor peint de l'église de Samari en Messénie*, CA 20 (1970) 177–196.

Grondijs M. L.-H., *Croyances, doctrines et iconographies de la liturgie céleste*, Mélanges d'archéologie et d'histoire 74/1 (Paris 1962) 665–703.

Grozdanov C., *Pojava i prodor portreta Klimenta Ohridskog u srednjovekovnoj umetnosti*, ZLU 3 (1967) 49–70.

Grozdanov C., *Prilozi poznavanju srednjovekovne umetnosti Ohrida I. Portret arhiepiskopa Konstantina Kavasile u crkvi Sv. Bogorodice Perivlepte*, ZLUMS 2 (1966) 199–207.

Grozdanov C., *Iz ikonografije Markovog manastira*, Zograf 11 (1980) 83–93.

Grozdanov C., *O Sv. Konstantinu Kavasili i njegovim portretima u svetlu novih saznanja*, ZRVI 44 (2007) 313–324.

Grumel G., *Les Régestes des actes du Patriarcat de Constantinople, I: Les actes des Patriarches, fasc. 2, 3: Les régestes de 715 à 1206*, ed. J. Darrouzès, Paris 1989.

Guran P., *Nouveau Constantin, nouveau Silvestre*, in: *Les cultes des saints souverains et des saints gurriers et l'idéologie du pouvoir en Europe Centrale et Orientale*, eds. I. Biliarsky, R. G. Paun, Bucharest 2007, 134–164.

Hadermann-Misguich L., *Kurbinovo: les fresques du Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle*, Brussels 1975.

Haman Mac–Lean R., *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976.

Hawkes-Teeples S., *The Prothesis of the Byzantine Divine Liturgy: What Has Been Done and What Remains*, in: *Rites and Rituals of the Christian East*, eds. B. Groen, D. Galadza, N. Glibetić, G. Radle, Leuven 2014, 317–328.

http://maryjahariscenter.org/sponsored-sessions/40th-byzantine-studies-conference/people/

http://scc.digital.bkp.nb.rs/document/DEC-119

Holy image, hallowed ground: icons from Sinai, eds. R. S. Nelson, K. M. Collins, Los Angeles 2006.

Iliopoulou-Rogan D., *Sur une fresque de la période des Paléologues,* Byzantion 41 (1971) 113–115.

Jerphanion G de., *L'attribut des diacres dans l'art chrétien du Moyen âge en Orient*, in: idem, *La Voix des Monuments*, Paris 1938, 285–296.

Jerphanion G de., *Le plus ancienne représentation de l'orarion du diacre*, in: idem, *La Voix des Monuments*, Roma-Paris 1938, 279-282.

Jevtić A., *Hristos nova Pasha: Božanstvena liturgija, 1*, Beograd–Trebinje 2007.

Johnstone P., *The Byzantine tradition in church embroidery*, London 1967.

Jolivet– Lévy C., *Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Moyen Âge,* in: *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, 1 eds. N. Bériou, B.Caseau, D. Rigaux, Paris, 2009, 161-200.

Kalavrezou I., Trahoulia N., Sabar S., *Critique of the Emperor in the Vatican Psalter Gr. 752,* DOP 47 (1993) 212–218.

Kalokyrēs K. D., *Αι Βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Κρήτης*, Athens 1957 [Kalokyrēs K. D., *Hai vyzantinai toichographiai tēs Krētēs*, Athens1957].

Kazhdan A., *Constantine Imaginaire: Byzantine legends of the ninth century about Constantine the Great*, Byzantion 57 (1987) 196–250.

Kepetzis V., *Tradition iconographique et création iconographique dans une scène de Communion*, JÖB 32/5 (1982) 443–451.

Kepetzē V., *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Φούτια της Επιδαύρου Λιμηράς και ιδιόμορφη περάσταση από τη Θεία Λειτουργία*, in: *Αντίφωνον στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Thessalonikē 1994, 509-530 [Kepetzē V., *Ho naos tou Agiou Georgiou sta Phoutia tēs Epidayrou Limēras kai idiomorphē perastasē apo tē Theia Leitourgia*, in: *Antiphōnon ston kathēgētē N. B. Drandakē*, Thessalonikē 1994, 509-530].

Kōnstantinidē Ch.,Το δογματικό υπόβαθρο στην αψίδα του Αγίου Παντελεήμονα Βελανιδιών. Ο Ευαγγελισμός, ο Μελισμός, ο επώνυμος άγιος, ΔΧΑΕ 20 (1998) 165-176 [Kōnstantinidē Ch., *To dogmatiko hypovathro stēn apsida tou Agiou Panteleēmona Velanidiōn. Ho euangelismos, ho Melismos, ho epōnymos agios*, Deltion ChAE 20 (1998) 165-176].

Kōnstantinidē Ch., *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Άγια Τράπεζα με τα Τιμία Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό*, Thessalonikē 2008 [Kōnstantinidē Ch., *Ho Melismos, Hoi sylleitourgountes hierarches kai hoi angeloi-diakonoi brosta stēn Hagia Trapeza me ta timia dōra ē ton eucharistiako Christo*, Thessalonikē 2008].

Kostovska P., *Ikonografskata predstava na Isus Hristos «Velik Arhijerej» vo vizantiskata umetnost od XI do XIV vek*, Balkanoslavika 22–24 (1995–1997) 35–57.

Koukiaris S., *The depiction of the Vision of saint Peter of Alexandria in the sanctuary of Byzantine churches*, Zograf 35 (2011) 63–69.

Lafontaine-Dosogne J., *Une église inédite de la fin du XII^e siècle en Cappadoce: La Bezirama Kilisesi dans la vallée de Belisima*, BZ 61/2 (1968) 291–301.

Laurent V., *Le rituel de la proscomide et le métropolite de Crète Elie*, REB 16 (1958) 116–142.

Lazarev V., *Mozaiki Sofii Kievskoĭ*, Moskva 1960.

Lee Coulson, M., *Old Wine in New Pitchers: Some Thoughts on Depictions of the Chalice in the Communion of the Apostles*, in: *ΛΑΜΠΗΔΩΝ. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, επ. Μ. Ασπρά Βαρβαδάκη, 1, Αθήνα 2003, 145–156 [Lee Coulson, M., *Old Wine in New Pitchers: Some Thoughts on Depictions of the Chalice in the Communion of the Apostles*, in: *Lampēdōn: Aphierōma stē mnēmē tēs Doulas Mourikē*, ed. M. Aspra-Varvadakē, t. 1, Athēna 2003, 145–156].

Lidov A., *Khristos-svi͡ashchennik v ikonograficheskikh programmakh XI – XII vekov*, Vizantiĭskiĭ vremennik 55 (1994) 187–192.

Louth A., *Experiencing the Liturgy in Byzantium*, in: *Experiencing Byzantium*, eds. C. Nesbitt, M. Jackson, Farnham 2013, 79–88.

Mansi G. D., *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Firenza 1758–1798.

Markov manastir, Sveti Dimitrija: crteži na freski, Skopje 2012.

Marković M., *Ikonografski program najstarijeg živopisa crkve Bogorodice Perivlepte u Ohridu,* Zograf 35 (2011) 119–143.

Mathews T., *The early churches of Constantinople: architecture and liturgy,* University Park 1971.

Mavrodinova L., *Stennata zhivopis v Bŭlgarii͡a do krai͡a na XIV vek*, Sofii͡a 1995.

Meyendorff J., *Mount Athos in the fourteenth century: Spiritual and intellectual legacy*, DOP 42 (1988) 156–165.

Miljković B., *Nemanjići i Sveti Nikola u Bariju*, ZRVI 44 (2007) 275–294.

Mirković L., *Crkveni umetnički vez*, Beograd 1940.

Mirković L., Tatić Ž., *Markov manastir,* Beograd 1925.

Mirković, L., *Pravoslavna liturgika ili Nauka o bogosluženju Pravoslavne istočne crkve, 2 (Svete tajne i molitvoslovlja),* Beograd 1982.

Moutsopoulos N., Dēmētrokallēs G., *Γεράκι. Οἱ ἐκκλησίες τοῦ οἰκισμοῦ,* Thessalonikē 1981[Moutsopoulos N., Dēmētrokallēs G., *Geraki: hoi ekklēsies tou oikismou,* Thessalonikē 1981].

Muretov S. D., *Istoricheskiĭ obzor chinoposledovanii͡a proskomidii do "Ustava liturgii" Konstantinopol'skogo Patriarкha Filofei͡a: opyt istoriko-liturgicheskogo issledovanii͡a*, Moskva 1895.

Muretov S. D., *O pominovenii Besplotnyh sil na proskomidii*, Moskva 1897.

Nicolai Cabasilae, *Liturgiae expositio*, in: PG 150, cols. 412D–413A.

Nicolas Cabasilas, *Explication de la Divine Liturgie*, trad. et notes par S. Salaville, Paris 1967.

ODB 1–3, ed. A. P. Kazhdan, Oxford 1991.

Panova S. I., *Diataksis patriarkha Filofei͡a Kokkina v slavi͡anskoĭ knizhnoĭ tradicii XIV– XV vv.: lingvotekstologicheskoe issledovanie,* Moscow 2009 (unpublished PhD thesis).

Papamastorakēs T., *Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα,* Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993–1994) 67–78 [Papamastorakēs T., *Hē morphē tou Christou Megalou Archierea*, Deltion ChAE 17 (1993–1994) 67–78].

Papas T., *Studien zur Geschichte der Messgewänder im byzantinischer Ritus,* Munich 1965.

Petković S., *Arhiepiskop Danilo I – ktitor fresaka u proskomidiji pećke crkve Svetih Apostola,* Zograf 30 (2004– 2005) 81–85.

Petković V. R., *Manastir Dečani,* 2, Beograd 1941.

Piltz E., *Kamelaukion et mitra. Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques*, Stockholm 1977.

Piltz E., *Trois sakkoi byzantins: analyse iconographique,* Stockholm 1976.

Pott T., *La réforme liturgique byzantine: étude du phénomène de l'évolution non spontanée de la liturgie byzantine,* Roma 2000.

Prashkov L., *Tsŭrkvata Rozhdestvo Khristovo v Arbanasi,* Sofiia͡ 1979.

Pratiques de l'eucharistie dans les églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge): actes du séminaire tenu à Paris, 2, eds N. Bériou, B. Caseau, D. Rigaux, Paris 2009.

Radojčić S., *Prilozi za istoriju najstarijeg ohridskog živopisa*, ZRVI 8/2 (1964) 355–382.

Radovanović J., *Ikonografija fresaka protezisa crkve Svetih Apostola u Peći*, ZLUMS 4 (1968) 27–63.

Radujko M., *Čin uznošenja i razdrobljenja agneca u pričešću apostola iz Bogorodičine crkve u Kincvisi*, ZRVI 34 (1995) 203–218.

Ranoutsaki C., *Die Kunst der Späten Palailogenzeit auf Kreta: Kloster Brontisi im Spannungsfeld zwischen Konstantinopel und Venedig*, Leiden 2011.

Rental A., *Byzantine-Slav worship*, in: *The Oxford History of Christian Worship*, eds. G. Wainwright, K. B. Westerfield Tucker, Oxford 2006, 254–306.

Rental A., *The origins of the XIVth century Patriarchal liturgical diataxis of Dimitrios Gemistos*, Orientalia Christiana Periodica 71/2 (2005) 368–379.

Ritual and art: Byzantine essays for Christopher Walter, ed. P. Armstrong, London 2006.

Salaville S., G. Nowack, *Le rôle du diacre dans la liturgie orientale: étude d'histoire et de liturgie*, Paris–Athens 1962.

Schilb H., *Byzantine identity and its patrons: Embroidered aëres and epitaphioi of the Palaiologan and post-Byzantine periods*, Bloomington 2009 (unpublished PhD thesis).

Schulz H.-J., *Die byzantinische Liturgie: Glaubenszeugnis und Symbolgestalt (Sophia),* Trier 1980.

Schulz H.–J., *Die Eucharistiefeier im Spiegel der byzantinischen ikonographie*, Der christliche Osten 37/5 (1982) 111–126.

Simić Lazar D., *Sur une datation des fresques de l'église de Saint-Nicolas de Curtea de Arges (Roumanie),* ZLUMS 39 (2011) 9–12.

Spatharakis I., *Byzantine wall paintings of Crete, 1: Rethymnon Province*, London 1999.

Spatharakis I., *Representations of the Great Entrance in Crete*, in: idem, *Studies in Byzantine manuscript illumination and iconography*, London 1996, 296–297.

Spatharakēs I., *Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγ. Τριάδας στο ομώνυμο χωριό του νομού Ρεθύμνου και οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητες τους*, in: *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Thessalonikē 1994, 282-312 [Spatharakēs I., *Hoi toichographies tou naou tēs Ag. Triadas sto omōnymō chōrio tou nomou Rethymnou kai hoi eikonographikes idiaiterotētes tous*, in: *Antiphōnon. Aphierōma ston kathēgētē N. B. Drandakē*, Thessalonikē 1994, 282-312].

St Germanus of Constantinople, *On the Divine Liturgy,* ed. J. Meyendorff, Crestwood – New York 1984.

St Symeon of Thessalonika. The Liturgical Commentaries, ed. S. Hawkes-Teeples, Toronto 2011.

Starodubcev T., *Predstava Nebeske liturgije u kupoli – prilog proučavanju*, in: *Treća jugoslovenska konferencija vizantologa*, Beograd–Kruševac 2002, 381–411.

Starodubcev T., *Pričešće apostola u Ravanici*, Zograf 24 (1995) 53–59.

Starodubcev T., *Sakos crkvenih dostojanstvenika u srednjovekovnoj Srbiji*, in: *Vizantijski svet na Balkanu,* 2, eds. B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, Beograd 2012, 523–550.

Stefanescu J. D., *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Brussels 1936.

Subotić G., *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd 1971.

Symeon of Thessalonike. De Sacra Liturgia, in: PG 155, 264–265, 288A; *De Sacro Templo*, in: PG 155, 340A–B; *Expositio de Divino templo*, in: PG 155, 712 BC, 716C–717 B, *Ejusdem responsiones,* in: PG 155, 869 D–872 B.

Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae. Propylaeum ad AASS Novembris, ed. C. Delehaye, Brussels 1902.

Syrku, P. A., *Liturgicheskie trudy patriarkha Evfimiia͡ Tŭrnovskogo*, Sankt-Peterburg 1890.

Ševčenko N. P., *Art and liturgy in the later Byzantine Empire,* in: *The Cambridge history of Christianity, 5: Eastern Christianity*, ed. M. Angold, New York 2006, 127–153.

Tafrali O., *Monuments byzantins de Curtea de Arges: Atlas*, Paris 1931.

Taft R. F., *The Great Entrance: a history of the transfer of gifts and other preanaphoral rites of the Liturgy of St. John Chrysostom,* Roma 1975.

Taft R. F., *The pontifical liturgy of the Great church according to a twelfth century diataxis in Codex British Museum Add. 34060*, OCP 45 (1979) 279–307; OCP 46 (1980) 89–124.

Taft R., *In the Bridegroom's absence. The Paschal triduum in the Byzantine church*, in: idem, *Liturgy in Byzantium and beyond,* Aldershot–Brookfield 1995, 71–96.

Taft R., *Mount Athos: A late chapter in the history of the Byzantine rite*, DOP 42 (1988) 192–193.

Taft R., *Water into Wine. The Twice-mixed Chalice in the Byzantine Eucharist*, Le Muséon 100 (1987) 323–342.

Tasić D., *Živopis srednjovekovne crkve u Prokuplju*, ZLU 3 (1967) 109–128.

Theocharēs M., *Χρυσοκέντητα άμφια*, in: *Οι θησαύροι της Μονής Πάτμου*, Athens 1988, 185–220 [Theocharēs M., *Chrysokentēta amphia*, in: *Hoi thēsauroi tēs monēs Patmou*, Athēna 1988, 185-220].

Theodor Balsamon. Meditata sive responsa, in: PG 119, col. 1177; *Canones XXX*, in: PG 137, col. 488; *Responsa ad interrogations Marci*, in: PG 138, col. 989 A.

Theodorus Andidensis episcopus. Comentatio Liturgica, in: PG 140, cols. 429, 440 C–D.

Todić B., *Staro Nagoričino,* Beograd 1993.

Todić B., *Freske u Bogorodici Perivlepti i poreklo Ohridske arhiepiskopije*, ZRVI 39 (2001–2002) 147–163.

Tomić Djurić M., *The man of sorrows and the lamenting Virgin: the example at Markov manastir*, ZRVI 49 (2012) 303–331.

Townsley A. L., *Eucharistic doctrine and liturgy in late Byzantine painting*, Oriens christianus 58 (1974) 146–153.

Trempelas P. N., *Ἁι τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Athens 1935 [Trempelas, P.N., *Hai treis leitourgiai kata tous en Athēnais kōdikas*, Athens 1935].

Tronzo W., *Mimesis in Byzantium: Notes toward a history of the function of the image*, RES: Anthropology and aesthetics 25 (1994) 61–76.

Tsamagda, V. *Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, kunst und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta*, Wien 2012.

Vassilakis-Mavrakakis M., *The Church of the Virgin Gouverniotissa at Potamies, Crete*, London 1986 (unpublished PhD dissertation).

Vlachopoulou-Karabina E., *Holy Monastery of Iveron: gold embroideries*, Mount Athos 1998.

Walter Ch., *La place des évêques dans le décor des absides byzantines*, Revue de l'art 24 (1974) 81–89.

Walter Ch., *Art and ritual of the Byzantine church*, London 1982.

Walter Ch., *Les conciles oecuméniques. L'iconographie,* Paris 1969.

Walter Ch., *The Christ Child on the Altar in Byzantine Apse Decoration*, in: *Actes du XV^{e} Congrès international d'études byzantines, II/B*, Athènes 1979, 909–913.

Walter Ch., *The Portrait of Jakov of Serres in Londin Additional 39626,* Zograf 7 (1977) 65–70.

Werner X., *L' espace liturgique d'après S. Siméon de Thessalonique (1416–1429)*, in: *L' espace liturgique: ses elements constitutifs et leur sens* (Conférences Saint Saint-Serge. LII^{e} semaine d'études liturgiques, Paris 27–30 Juin 2005), ed. C. Braga, Roma 2006, 107-137.

Woodfin W. T., *Celestial hierarchies and earthly hierarchies in the art of the Byzantine church*, in: *The Byzantine World,* ed. P. Stephenson, New York 2010, 303–319.

Woodfin W. T., *The embodied icon: liturgical vestments and sacramental power in Byzantium*, Oxford – New York 2012.

Woodfin W., *Liturgical textiles*, in: *Byzantium*: *Faith and power (1261–1557),* ed. H. Evans, New York – London 2004, 295–323.

Zheltov M., *A Slavonic translation of the Eucharistic Diataxsis of Philotheos Kokkinos from a lost Manuscript (Athos Agiou Pavlou 149),* in: *TOXOTHC: Studi per Stefano Parenti*, eds. D. Galadza, N. Glibetić, G. Radle, Grottaferrata, 2010, 345–359.

Zheltov M., *Arkhiereĭskiĭ chin Bozhestvennoĭ liturgii: istoriia͡, osobennosti, so otnoshenie s ordinarnym ("iereĭskim") chinom*, Bogoslovskiĭ sbornik 11 (Moskva 2003) 207–240.

Слика и обред: представа Свете евхаристије у Марковом манастиру

Марка Томић Ђурић

У најнижој зони олтара Марковог манастира дошла је до изражаја блиска веза између богослужења и сликаног програма. Не само што су прихваћене иконографске новине XIV века када је реч о евхаристијским темама већ је остварена целина која сликом и текстовима на свицима архијереја настоји да дочара след обреда током служења божанствене литургије. Централни део композиције у протезису насликан је у ниши тог простора и представља службу проскомидије. Тело умрлог Господа положено је на жртвеник – камену плочу која подсећа на његов гроб. Службу проскомидије врше тројица архијереја и један ђакон: свети Петар Александријски, Стефан Архиђакон, свети Атанасије Велики и непознати архијереј. Велики број монашких устава састављених од XII до XV века, у којима је посебан акценат на рубрикама што се односе на проскомидију, говори о развоју и усложњавању тог обреда. Према прописаним литургијским правилима, обред обављају јереј и ђакон, што је на одговарајући начин представљено у ниши протезиса Марковог манастира. Поређење с другим примерима исте теме показује да њих одликује посебно наглашен реализам, својствен евхаристијским темама сликарства Палеолога. Композиција у Марковом манастиру разликује се од других примера Службе проскомидије (Љуботен, Матеич, Свети Пантелејмон у месту Бизаријано, Свети Фотије у месту Агија и Свети Јован Претеча у месту Аксо на Криту) по присуству фигуре архиђакона и Христа Агнеца који је представљен као умрли Спаситељ, зреле доби, затворених очију. Уочава се тематска и иконографска блискост са богослужбеном тканином с ликом умрлог Христа, која се у литургијским изворима, типицима и иконографској грађи среће под називом *велики воздух* (*ἀήρ*) и *плаштаница* (*επιτάφιος*), а чија је богослужбена улога везана за пренос часних дарова током великог входа, док је у познијем периоду служила и за симболичну погребну процесију Христову на Велики петак. Симболизам садржан у литургијском богословљу уобличио је схватање о чину проскомидије као литургијском сећању на Христово рођење и смрт. Стога је одговарајућа симболика Христовог погреба у основи тумачења великог воздуха, којим се прекривају часни дарови. Када је реч о бројним иконографским темама у чијој је основи литургијско-символична представа умрлог Христа, занимљиво је поменути да су поједина решења великог воздуха из познијег периода као инспирацију имала управо обред проскомидије (Свети Јован Богослов на Патмосу, XV век; Ивирон, Света Гора Атонска (1613/1614); Свети Јован Рилски, XVII век).

Богословско учење о упоредном одвијању небеске и земаљске литургије, које је присутно у тумачењима литургије од VIII па све до XV века, свој ликовни израз нашло је у представи Великог входа. Идејно и композиционо средиште је лик Христа Великог архијереја. Са десне стране Христу прилазе истакнути архијереји цркве, са путиром у рукама: Василије Велики и Јован Златоусти. Поворка се наставља фигуром архијереја, који на глави има митру украшену крстовима, а у десној руци држи дугачки крст. Његове портретске карактеристике најпре би одговарале лику римског папе Силвестра (314–335). Следећи архијереј у низу јесте Григорије Богослов. На чеоној страни зида између протезиса и олтарске апсиде налази се фигура Кирила Александријског. Са леве стране Христу прилази поворка анђела служитеља који приносе часне дарове, као и пратеће литургијске предмете: велики воздух, рипиде, леген и кондир.

У другој половини XIV века долази до својеврсног осамостаљивања најистакнутијег дела композиције Небеске литургије у куполи – поворке Великог входа. Овај процес прате и одређене промене које се, пре свега, односе на место композиције. Поворка Великог входа почиње да се слика у различитим просторима храма, најчешће у олтару, у непосредној близини Литургијске службе архијереја. Спајањем и мешањем елемената две теме, Небеске литургије и Литургијске службе архијереја, настаје композиција чији иконографски језик непосредно исказује тумачења византијских литургичара о јединству двеју цркава и упоредном одвијању литургије на небу и на земљи. Невелики број примера настао је током друге половине XIV века и у XV веку на територији Балкана (Свети Димитрије у Трнову), Крита (Свети Ђорђе, Агиос Георгиос, Малес; Богородица Гуверниотиса; Свети Јован Јеванђелиста, Лимнес Мирабелу; Свети арханђел Михаило, Какодики; Света Тројица у области Ретимно; Свети Антоније манастира Вронтиси; Свети Антоније у манастиру Валсамонеро) и Пелопонеза (Свети Ђорђе у Футију, Пантанаса у Мистри). Коначно, сликање Великог входа у најнижој зони олтара може се довести у везу с популарношћу самог обреда у XIV веку. Свечана поворка која се одвијала пред очима верних за њих је значила централни део божанствене литургије. Као једини сегмент евхаристије који се одвијао изван простора олтара, велики вход је омогућавао непосредан контакт верника и евхаристијских дарова.

Текстови натписа на представама Успења Богородичиног у византијској уметности

Архимандрит Силас Кукијарис

Атина

UDC 75.033.2
271.2-312.47
271.2-282:003.071
DOI 10.2298/ZOG1438143K
Оригиналан научни рад

Осим уобичајеног натписа са називом сцене, Успење Богородичино у уметности доба Палеолога обилује и текстовима исписаним на отвореним књигама светих епископа и на свицима химнографа и пророка сликаних у оквиру ове композиције. Они су исписани и на епизодама које понекад прате главну представу Богородичине смрти. Сабрани су карактеристични примери ових натписа, утврђено је њихово химнографско и богослужбено порекло и понуђена су њихова иконографска тумачења.

Кључне речи: византијско сликарство, Успење Богородичино, натписи, химнографија, богослужбени текстови

Along with the usual inscription that contains the title of the scene, depictions of the Dormition of Holy Virgin in the art of the Palaiologan period abound in texts inscribed on open books carried by holy bishops or scrolls held by the hymnographers and prophets included in the composition. Inscriptions can also be found in the episodes that sometimes accompany the central representation of the Virgin Mary's death. This paper seeks to compile the most typical examples of such inscriptions, identify their hymnographic and liturgical sources and offer iconographic interpretations.

Keywords: Byzantine painting, Dormition of the Holy Virgin, inscriptions, hymnography, liturgical texts

У циклусу Дванаест великих празника Успење Богородичино је завршна представа. Њено уобичајено место у програму византијских храмова је на западном зиду наоса, што показује већ један од најранијих примера ове сцене, онај у Богородичиној цркви Манастира Дафни (XI век).[1] На свим представама Успења први план заузима Богородица на одру, испод кога је понекад приказано како анђео одсеца руке Јефонију. Око одра се сликају збијене скупине ожалошћених апостола, епископа, јерусалимских жена и светих химнографа. У средишту сцене, најчешће окружен анђелима, увек је представљан Исус Христос у мандорли, како држи Богородичину душу. У неким случајевима у врху композиције сликају се отворене небеске двери и апостоли које анђели преносе на Сион, а знатно ређе и пророци. Представљање Успења постаје нарочито често и опширно око 1300. године, после одредбе цара Андроника II Палеолога да цео месец август буде посвећен Богородици.[2]

На овим композицијама веома су занимљиви натписи који означавају и именују не само слику Успења и њене различите делове и епизоде већ су исписани и на свицима и књигама које држе јерарси, свети песници и пророци што окружују Богородицу на одру. Они обогаћују теолошки смисао теме и помажу бољем разумевању чинилаца који су утицали на образовање ове представе у византијској иконографији.

Највећи број приказа Успења има натпис *Η Κοίμησις της Θεοτόκου*, мада он може бити и нешто другачији. На пример, на најранијој познатој представи Успења, у северном параклису Светог Јована у *Güllü Dere* (913–920), он гласи: Η ΜΕ/ΤΑϹ/ΤΑϹΙϹ/ ΤΗϹ /ΜΗΤ/ΡΟϹ Τ/ΟΥ ΚΥ/ΡΙΟΥ и Η ΚΥΜΙϹΙϹ (сл. 1).[3] Приказани јерарси, апостоли и пророци најчешће су обележени само првим словом имена, док се имена химнографа исписују у целости. На неким представама[4] појављује се и натпис *ψυχή* изнад Богородичине душе у Христовим рукама.[5]

Текстови на отвореним књигама светих епископа

У највећем броју сачуваних споменика међу особама које окружују одар са Богородицом насликани су и свети јерарси. У својој Дванаестој беседи на Успење Бо-

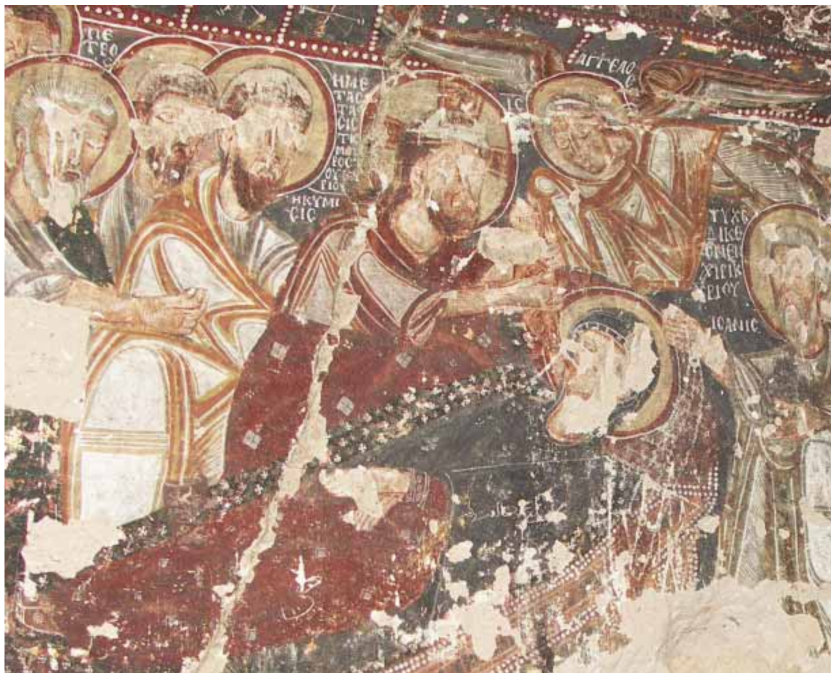
[1] G. Millet, *Le monastère de Daphni: histoire, architecture, mosaïques*, Paris 1899, pl. XVI; Κ. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφία Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, 126–139; Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Αθήνα 1985, 224–225 (са другим примерима); E. Kitzinger, *Reflections of the feast cycle in Byzantine art*, CA 36 (1988) 51–74.

[2] PG 161, col. 1095–1108; V. Grumel, *Le mois de Marie des Byzantins*, Echos d'Orient 31/3 (1932) 257–269; v. и Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 103.

[3] M. et N. Thierry, *Ayvali kilise ou pigeonnier de Güllü Dere, église inedite de Cappadoce*, CA 15 (1965) 103; N. Thierry, *Haut Moyen age en Capppadoce. Les églises de la region de Çavuşin*, 1, Paris 1983, 150; C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, 38–39; N. Thierry, *L'absence de statut du peintre apres l'iconoclasme*, Зограф 26 (1997) 19, fig. 4.

[4] Као на икони Успења (почетак XIII века) из Третјаковске галерије, v. А. Корина, *Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания*, I, Москва 1995, 57–58, илл. 10; о икони из Новгорода из XV века v. J. Solovieva, *Οι πύλες του μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Αγία Ρωσσία*, Αθήνα 1997, πίν. 9.

[5] Α. Ξυγγόπουλος, *Η πτερωτή ψυχή της Θεοτόκου*, ΔΧΑΕ 6 (1972) 1–12. Наравно, на слици се никад не изостављају скраћено написана имена Исуса Христа, Богородице и анђела.



Сл. 1. Успење Богородичино, црква Светог Јована у месту Güllü Dere, Кападокија, детаљ
Fig. 1. Dormition of the Virgin, church of St. John at Güllü Dere, Cappadoce, detail



Сл. 2. Успење Богородичино, црква Светог Ђорђа у Полошком, детаљ
Fig. 2. Dormition of the Virgin, church of St. George in Pološko, detail

городице Андреј Критски каже да су уснућу Богородичином присуствовали Свети Дионисије Ареопагит, Тимотеј, Јаков Брат Божји и Јеротеј.[6] Свети Јован Дамаскин у Другом похвалном слову на Успење такође помиње ове епископе међу присутнима око Богородичиног одра,[7] док у Трећем слову на исти празник наводи само Светог Јеротеја.[8] Јован Геометар у делу *Εξόδιο ή προπεμτήριο εις τη Κοίμησιν της υπερενδόξου δεσποίνης ημών Θεοτόκου*[9] и Исидор Солунски понављају да су четворица поменутих епископа присуствовали Богородичином успењу.[10]

Међу представљеним јерарсима обично само један или двојица држе отворене или полуотворене кодексе. Од доба Палеолога, па надаље, у више споменика (сл. 2)[11] на књигама светих епископа исписиван је текст: *Μακάριοι άμωμοι εν οδώ, οι πορευόμενοι εν νόμω Κυρίου* (Пс 118, 1). Он се без прве речи псалма чита у чину опела покојника и први је стих Прве статије,[12] док се у значајно мањем броју споменика[13] на књигама епископа налази стих: *Μακαρίζομεν σε Θεοτόκε Παρθένε και δοξάζομέν σε οί πιστοί κατά χρέος*..., што је заправо почетак самогласног богородичног 5. гласа, за који је П. Тремпелас установио да је веома древан.[14] Почетак овог тропара налази се и у ипакоју после треће песме Канона на јутрењу празника Успења Богородице, али без речи *πάσαι αι γενεαί*.

У цркви Палеомонастири у Вронтами (Лаконија) (1201) на књизи једног епископа написано је: *εχιρ[αις] σου* (sic);[15] у Светом Николи у Вароши код Прилепа на

6 PG 97, col. 1064–1065.

7 PG 96, col. 749.

8 PG 96, col. 760.

9 A. Wenger, *L'assomption de la Vierge dans la tradition byzantine du VI^e au X^e siecle*, Paris 1955, 370–374.

10 PG 139, col. 136, 145.

11 Као на иконама из Касторије, из Богородице Мавриотисе (крај XII или почетак XIII века), v. Ε. Τσιγαρίδας, *Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά τον 13ο αιώνα*, ΔΧΑΕ 21 (2000) πίν. 5 и из Археолошког музеја (прва половина XIII века), v. T. Papazotos, *Affreschi e icone della Grecia*, Firenze 1986, 67–68, fig. 29; на живопису Светог Николе у Прилепу (1298), v. G. Millet, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, 3, Paris 1962, fig. 27b; на зидним сликама Светог Николе у Станичењу у Србији (1331/1332), v. М. Поповић et al., *Црква Светог Николе у Станичењу*, Београд 2005, 144; у Светом Георгију у Полошком (1343–1345), v. Ђ. Мано-Зиси, *Полошко*, Старинар 6 (1931) 117, сл. 1; у Богородичиној цркви у Малом граду на Преспи (1344/1345), v. В. Ј. Ђурић, *Мали град – Св. Атанасије у Костуру – Борје*, Зограф 6 (1975) 44, сл. 31–32; у Леснову (1342–1343), v. С. Габелић, *Манастир Лесново: историја и сликарство*, Београд 1998, 62; у Светом Георгију у Лонганику у Лаконији (1374/1375), v. O. Chassoura, *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos, Laconie*, Athènes 2002, 160, fig. 3a–b; у Светом Атанасију Музаки у Касторији (1383/1384), v. Στ. Πελεκανίδης, Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1984, 115; у цркви Успења Богородичиног у месту Аливери на Евбеји (1393), v. Αρχιμ. Ι. Λιάπης, *Μεσαιωνικά μνημεία Ευβοίας*, Αθήναι 1971, πίν. 117; у манастиру Светог Димитрија у Бобошеву у Бугарској (1487–1488), v. H. Staneva, R. Rousseva, *The church of St. Demetrius in Boboshevo. Architecture, wall paintings, conservation*, Sofia 2009, 65; у цркви Светих Петра и Павла у Трнову (XV век), v. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, pl. XLIII.

12 A. Goar, *Euchologion sive ritualae Graecorum*, Graz 1960, 424.

13 Као у цркви Богородице у Оксилиту на Евбеји (крај XIII или почетак XIV века), v. Μ. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Ευβοίας*, Αθήνα 1991, 109; у храму Часног крста у Платанистаси–Агијазмати на Кипру, v. A. J. Stylianou, *The painted churches of Cyprus: treasures of Byzantine art*, London 1985, 199, fig. 112; на икони из манастира Топлу, сада у Музеју митрополије Јерапитне на Криту (XV век), v. Μ. Μπορπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής τέχνης, από τον Χάνδακα και την Μόσχα ως την Αγία Πετρούπολη*, Ηράκλειο 1993, πίν. 138.

14 *Εκλογή Ελληνικής ορθοδόξου υμνολογίας*, Αθήνα 1978, 269–270.

15 Ν. Δρανδάκης, *Το Παλαιομονάστηρο του Βρονταμά*, Αρχαιολογικόν Δελτίον 43 (1988) 574, πίν. 78α, 80α.

кодексу који држи Дионисије Ареопагит стоји: *ψυχε δικέον εν χιρί Κυρίου* (sic),[16] цитат из књиге Премудрости Соломонове (3, 1), а у Грачаници (1320–1321),[17] Леснову[18] и у цркви Светог Константина и Јелене у Охриду (око 1400)[19] на отвореним кодексима светих епископа налази се јеванђељски текст познат из обреда опела упокојених: *Είπεν ό Κύριος προς τους έληλυθότας*.[20] У манастиру Олимпиотиси (1332–1348) на књизи једног јерарха читамо реч *Μακαρία*.[21] У Светом Георгију у Лонганику у Лаконији (сл. 3)[22] на књизи једног од светих епископа написано је: *Αι χείρες σου εποίησαν με και έπλασαν με συνέτισον με, και μαθήσομαι τας εντολάς σου* (Пс 118, 73). Овај стих псалма пева се и као први стих Друге статије у чину опела покојника.[23]

На значајном броју зидних слика и икона са сценом Успења Богородичиног, на књигама које држе јерарси налази се само понеко слово или имитација слова, без намере да се образује читљива реч.[24] Разлог томе могао је бити ограничен простор полуотворених књига, који није пружао довољно места да би се написала смислена фраза, али исто тако и високо место у храму на коме су се налазиле слике Успења.

Наведени текстови на књигама које држе јерарси преузети су из службе опела упокојених и њиховим исписивањем очигледно се хтело показати да су Богородици приликом њеног успења певани они исти текстови који се користе на опелима сваког другог упокојеног хришћанина.[25] То је у потпуном складу са оним што Јован Дамаскин каже: да је Богородица „украс људскога рода"[26] и да се „по доличном закону природе гробу предаје".[27]



Сл. 3. Успење Богородице, црква Светог Ђорђа у Лонганику, Лаконија, детаљ
Fig. 3. Dormition of the Virgin, church of St. George at Longanikos, Lakonia, detail

Текстови на свицима химнографа

Од доба Палеолога иконографија Успења Богородичиног обогаћује се представљањем светих песника; они се скоро без изузетка приказују окренути ка Богородици и држе развијене свитке на којима су написани тропари њој посвећени.[28] Најчешћи мелоди који окружују ову сцену јесу свети Јован Дамаскин и Козма Мелод, епископ мајумски, а само у ретким случајевима, на пример у Краљевој цркви манастира Студенице (око 1318/1319), приказују се свети Теодор Студит и Јосиф Мелод.[29] На икони Успења Богородичиног (почетак XV века) из Музеја Павла и Александре Канелопулу у Атини,[30] осим стојећих фигура Јована Дамаскина и Козме Мајумског, у горњем делу су у попрсјима представљени Јосиф Мелод и Теофан. Ови песници су одабрани да прате сцену зато што се на јутрењу празника Успења Богородичиног, 15. августа, певају канони које су написали Козма Мајумски и Јован Дамаскин.

Грешке које се у неким случајевима примећују на њиховим свицима[31] као да указују на то да су их сликари исписивали по сећању.[32] То би потврђивала и чињеница да су сликари веома често на свитку једног химнографа исписивали тропар из канона неког другог аутора.

На свитку Јована Дамаскина у гробљанском параклису манастира Бачкова (крај XI века)[33] написан је самогласни тропар непознатог песника са

[16] П. Костова, *Програмата на живописот на црквата Св. Никола во Варош кај Прилеп и нејзината функција како гробна капела*, Зборник средновековна уметност 3 (2001) 62, 64.

[17] G. Subotić, *Terra sacra: l'arte del Cossovo*, Milano 1997, tav. 47.

[18] Габелић, *op. cit*., 62.

[19] Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 108.

[20] Goar, *op. cit*., 427.

[21] E. Constantinides, *The wall paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in northern Thessaly*, Athens 1992, Fig. 20.

[22] Chassoura, *op.cit*., 160, fig. 3a–b.

[23] Goar, *op. cit*., 425.

[24] Као у манастиру Хори у Цариграду (1316–1321), v. P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, New York 1966, 320–327, Pl. 185; у цркви Христа Спаса у Верији (1315), v. Σ. Πελεκανίδης, *Ημερολόγιο 1979 Αθήνα 1979 μήνας Αύγουστος*; у Раваници у Србији, v. Б. Живковић, *Раваница: цртежи фресака*, Београд 1990, 36–37; у храму Богородице у Кантану (XIV век), v. *Οι Βυζαντινές Εκκλησίες της Καντάνου,* Πολιτιστικός Σύλλογος Καντανιωτών "Κάντανος", Κάντανος Χανιών 1999, 98–106; у манастиру Куртеа де Арђеш у Румунији (друга половина XIV века), v. I. D. Stefanescu, *La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie*, Paris 1932, fig. 8, 9. Иста појава се може уочити и на иконама у Византијском музеју у Касторији, v. Ε. Τσιγαρίδας, *Φορητές εικόνες στη Μακεδονία*, 129, πίν. 6; у музеју Хеленског института у Венецији, v. Ν. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία, Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία 15ος-16ος αιώνας,* Αθήνα 1993, πίν. 14, 14α; у Пушкиновом музеју у Москви, v. O. Etinhof, *Εικόνες της Κρητικής τέχνης,* Ηρακλειον 1993, πίν. 87; у манастиру Ивирону на Светој Гори, v. Ε. Τσιγαρίδας, *Πρώιμη κρητική εικόνα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην τονή Ιβήρων*, ΔΧΑΕ 28 (2007) 195, πίν. 1, 4.

[25] Goar, *op. cit*., 423–435.

[26] PG 96, col. 701.

[27] PG 96, col. 716. И на представи Успења светог Николе око светитељевог одра представљају се архијереји и свештеници на чијим се отвореним књигама исписују текстови из чина опела, v. N. Ševčenko, *The life of Saint Nicholas in Byzantine art*, Torino 1983, 134–145.

[28] A. Grabar, *Les images des poetes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive*, Зограф 10 (1979) 14–15.

[29] Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 166–169.

[30] Ν. Χατζηδάκη, *Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 2007, 114–118.

[31] Као у случају Богородице Олимпиотисе код Еласона, v. Constantinides, *op. cit*., 33, 141; цркве Таксијараха у Касторији, v. Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά, Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 133; Полошког, v. Мано-Зиси, *op. cit*., 117, сл. 1, или цркве у Палеомонастири у Вронтами, v. Δρανδάκης, *op. cit*., 574, πίν. 78α, 80α.

[32] Πελεκανίδης, *Καστοριά,* πίν. 133.

[33] Е. Бакалова, *Бачковската костница*, София 1977, 83–84, т. 61–64.



Сл. 4. Свеӣи Козма Мајумски, црква Часноī крсӣа у Пелендрију, Кийар, дeӣаљ
Fig. 4. St. Kosmas of Maiouma, church of Holy Cross in Pelendri, Cyprus, detail

вечерње службе празника Успења: *[Ευραίνου] Γεθσημανή της Θεοτόκου το άγιο τέμενος*. Такође, на свитку Јована Дамаскина налазе се тропари из Другог канона празника Успења, на пример у Протатону на Светој Гори (око 1290),[34] где је исписан трећи тропар Девете песме: *Δεύτε οί πιστοί, προέλθωμεν, της Θεομήτορος...*; у Светом Георгију у Полошком[35] исписан је мало измењен други ирмос Пете песме канона: *Εξέστη τα συμπαντα, έπί τη σεπτί κιμησι σου σι γαρ απιρόγαμε παρθένε* (sic), а у Светим таксијарсима у Касторији (1352)[36] и у цркви Светог Јована Богослова у манастиру Поганову у Србији (1499) трећи тропар треће песме Другог канона: *Δήμος θεολόγων εκ περάτων, εξ ύψους ΄Αγγέλων δε πληθύς, προς Σιών ήπείγοντο.*[37] На иконама Успења у музеју Бенаки (XIV век)[38] и Музеју Павла Канелопула (почетак XV века) у Атини,[39] написан је четврти тропар Четврте песме канона*: Εί ο άκατάληπτος ταύτης καρπός, δι' [ον ούρανός] έχρημάτισε*. У цркви Часног крста у Пелендрију на Кипру (XIV век)[40] на свитку Светог Јована Дамаскина налази се *ийакој* са јутрења 15. августа: *Μακαρίζομεν σε [πάσαι αι γενεαί] Θεοτόκε Παρθένε*. На фресци у манастиру Новој Павлици (пре 1389)[41] на Јовановом свитку исписан је трећи тропар Девете песме: ...єѥ пѣснь исхода, а у цркви код села Беренде у Бугарској (средина XIV века)[42] ирмос Девете песме другог канона, који се пева 25. марта и на Успење: ꙗко въ доушевнѣмь божнимь кивотѣ. На епистилу са олтарске преграде из цркве Свете Ане у Верији (XV век)[43] чита се трећи тропар из службе Велике вечерње на празник Успења: *Την σήν δοξάζουσι Κοίμησιν [Εξουσίαι, Θρόνοι]*, који је највероватније Дамаскинов састав.

Осим тропара из канона празника Успења Богородичиног, на свитку Јована Дамаскина могу се налазити и тропари 1. гласа Октоиха из васкршњег канона недељног јутрења: *Ο χερσ[ίν] αχράντοις εκ χο[ο]ς θεουργικώς κατ΄α[ρχάς] διαπλ[ά]σ[ας] με, χείρας διεπέτασας εν τω σταυρώ, εκ γης ανακαλούμενος, το φθαρέν μου σώμα, ό εκ Παρθένου προσείληφας*, што је случај с његовом представом у храму Светог Николе у Бојани у Бугарској (1259).[44] У параклису Светог Јоакима и Ане у Студеници[45] на свитку Теодора Студита налази се богородичан прве песме Крстопоклоног канона: ...ме пречиста како зачє без сѣмене ... како дѣвствоуєщи рождьши ꙗко мати.

На свитку који држи Јован Дамаскин, осим тропара који су заиста његово дело, могу се наћи и тропари из пера Козме Мајумског, као, на пример, у храму Христа Спаса у Верији (1315),[46] где је исписан ирмос Прве песме: *Πεποικιλμένη τη θεία δόξη, η ιερά και ευκλεής Παρθένε μνήμη σου...*, или у цркви Свете Ирине у Милопотаму на Криту (око 1350),[47] где је на

[34] Ε. Τσιγαρίδας, *Μανουήλ Πανσέληνος, εκ του ιερού ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη 2003, πίν. 128, 130.

[35] Мано-Зиси, *op. cit.*, 114, сл. 1.

[36] Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 133.

[37] Б. Живковић, *Поīаново – црӣежи фресака*, Београд 1986, 28 [натпис је исписан на старом српском језику: лик҆ бг҃ослословец ѿ конць свиш(е) же аг҃гель м(ножества)..].

[38] Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Δύο εικόνες του. Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο*, ΔΧΑΕ 15 (1989–1990) 105–117.

[39] Χατζηδάκη, *Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου*, 114, πίν. 104.

[40] N. Zarras, *The Church of the Holy Cross at Pelendri*, Lefkosia 2010, Fig. 33, 34; за ипакој v. Π. Τρεμπέλας, *Εκλογή Ελληνικής Ορθοδόξου Υμνολογίας*, Αθήναι 1978, 266–270.

[41] Б. Живковић, *Павлица: црӣежи фресака*, Београд 1993, 32–33.

[42] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Pl. XL; Е. Бакалова, *Стенописите на црквата при село Беренде*, София 1976, 39, илл. 33, 35.

[43] Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Αθήνα 1995, πίν. 188–189.

[44] Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Pl. XXXVIII; I. Gălăbov, *Die Inschriften an den Wandmalereien der Kirche in Boiana*, Sofia 1963, 36–37, натпис 16 и 17; Е. Бакалова, *Литургична поезия и църковна стенопис (Текст от Октоиха в Боянската църква)*, Старобългарска литература 28 (1994) 148; Τρεμπέλας, *op. cit.*, 289.

[45] Бабић, *op. cit.*, 166, сл. 114, 117.

[46] Лично запажање.

[47] I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete*, 2: *Mylopotamos province*, Leiden 2010, 46–49, fig. 54.

Јовановом свитку написан текст другог тропара Треће песме: *Γυναίκά σε θνητή άλλ' ύπερφυώς και Μητέρα, Θεού είδότες Πανάμωμε*.

На свитку у рукама Козме Мајумског налазе се тропари које је он саставио, и то стихови из Канона празника Успења. Срећемо их у манастиру Бачково у Бугарској – у питању су самогласни са јутрења, песма Византијева (њена друга половина): *Ω Παρθένε όρώ σε τρανώς ήπλωμένην ύπτίαν*, а у Протатону и на иконама из музеја Бенаки и Канелопулос – други тропар Прве песме канона: *Αμφεπονείτο άύλων τάξις, ουρανοβάμων εν Σιών*. У манастиру Олимпиотиси код Еласона на Козмином свитку је хвалителни тропар са јутрења: *Τη άθανάτω σου Κοιμήσει, Θεοτόκε Μήτηρ τής ζωής*..., у Светој Ирини у Милопотаму на Криту тропар Девете песме канона јутрења: Τήν τιμιωτέρα τών *Χερουβείμ καί ένδοξοτέρα [ασυκρίτως] των Σεραφείμ, την αδιαφθόρως Θεόν Λόγον τεκούσα*..., у Светим таксијарсима у Касторији и на епистилу из Свете Ане у Верији: *Πεποικιλμένη τη θεία δόξη, η ιερά και ευκλεής Παρθένε μνήμη σου*... У цркви Часног крста у Пелендрију на Кипру (сл. 4) и у манастиру Поганову у Србији (сл. 5) на Козмином свитку је исписан други тропар Пете песме канона: *῾Ως έπί νεφέλης Παρθένε, τών ᾿Αποστόλων ό δήμος όχούμε*, непознатог песника хвалителног тропара са јутрења.[48]

На неким свицима које држи Козма Мелод налазе се тропари Јована Дамаскина, што је случај у Бојани, и то трећи тропар Треће песме канона: *Δήμος θεολόγων έκ περάτων, έξ ΰψους Άγγέλων δέ πληθύς*... У цркви Христа Спаса у Верији налазимо други тропар Прве песме: *Παρθένοι νεάνιδες, σύν Μαριάμ τή Προφήτιδι, ώδήν τήν έξόδιον νύν άλαλάξατε*, а у цркви села Беренде у Бугарској – ирмос Девете песме: въсѣкь ӡемнородень да вьӡигра. У једном грчко-грузијском рукопису с почетка XV века у Руској националној библиотеци (*O. I. 58*, fol. 124),[49] поред представе Успења исписан је тропар празника: *Εν τη Γεννήσει τήν παρθενίαν έφύλαξας έν τη Κοιμήσει τόν κόσμω*...

Натписи на свицима које држе поменути химнографи, како смо видели, углавном потичу из тропара два канона на јутрењу празника Успења Богородичиног и песничка су дела светог Козме Мајумског и светог Јована Дамаскина. У неким споменицима текстови су преузимани и из тропара са богослужења вечерње истог празника.[50] Један натпис из Октоиха налази се у Бојани у Бугарској и други, из празника Крстопоклоњења, у Краљевој цркви у Студеници. Овој групи припадају и натписи из службе празника Благовести и са богослужења јутрења 25. марта. Сви натписи имају химнолошко-доксолошку садржину и прослављају Богородицу Дјеву као мајку Бога и Господа Исуса Христа, јер се у њој *ο αχώρητος Χριστός χωριθήναι ευδόκησε*.[51]



Сл. 5. Свети Козма Мајумски, црква Светог Јована Богослова у манастиру Поганову, Србија, детаљ
Fig. 5. St. Kosmas of Maiouma, church of St. John Theologos in Poganovo, Serbia, detail

Текстови на свицима пророка

На неким представама Успења Богородичиног у раздобљу Палеолога приказују се и пророци у непосредној близини или у оквиру ове сцене. Представљени су како држе свитке чији се текстови односе на Богородицу. Многобројни црквени писци који су писали похвале Успењу Богородичином помињу догађаје, визије или дела пророка и тумаче их као прообразе Христа, који је дошао на свет преко Приснодјеве Марије.[52]

Највише пророка је насликано на фресци Успења у цркви Светог Георгија у Старом Нагоричину (1317/1318), где су добро сачувани њихова имена и текстови (сл. 6).[53] На левој страни слике, горе, представљен је пророк Гедеон, на чијем је свитку препричана епизода са росом на руну (Суд 6, 37–40).[54] До Гедеона је насликан Исаија, на чијем је свитку исписан текст заснован на његовој визији

48 Живковић, *Поганово*, 28 (натпис је исписан на старом српском језику: ꙗко на ѡблацѣх дв҃о апс҇лкі ликь носимь...).

49 Л. М. Евсеева, *Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневекового художника*,, Москва 1998, 323, илл. 176.

50 На свитку Козме Мајумског у манастиру Бачкову: *Ευφραίνου Γεθσημανή, της Θεοτόκου το άγιον τέμενος*; на епистилу из Свете Ане у Верији, на свитку Јована Дамаскина: *Τήν σήν δοξάζουσι Κοίμησιν*.

51 *Ипакој* јутрења 15. августа.

52 Помињемо само оне најзначајније од VI до XV века: Теотект Ливиадос, cf. Wenger, *op. cit*., 282, 286; Модест Јерусалимски, cf. PG 32, col. 3289; Андреја Критски, cf. PG 97, col. 1064; Јован Дамаскин, cf. PG 96, col. 712–713; Теодор Студит, cf. PG 99, col. 720–722; Исидор Солунски, cf. PG 139, col. 161–164; Генадије, cf. R. Graffin, F. Nau, *Patrologia Orientalis*, 16, Paris 1922, 150–151, 574, 576; Никола Кавасила, cf. Π. Νέλλα, *Η Θεομήτωρ: τρεις Θεομητορικές ομιλίες*, Αθήνα 1974², 164.

53 Тодић, *op. cit*., 85–87.

54 *Πόκ[ο]ν σε σεμνή πρην κέκλεικα παρθένε / έδειξε μοι γαρ θαύμα του τόκου πόκος*, v. Δυονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Πετρουπόλης 1909, 146; A. Rhoby, *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, Wien 2009, 106.



Сл. 6. Успење Богородичино, црква Светог Ђорђа у Старом Нагоричину, детаљ
Fig. 6. Dormition of the Virgin, church of St. George in Staro Nagoričino, detail

(Ис 6, 5–7),[55] а Језекиљева визија (Јез 44, 1–3) написана је на свитку овог пророка који је насликан испод Гедеона.[56] Испод Исаије се налази Мојсије са текстом који се односи на неопалиму купину (Изл 3, 2–4).[57] Горе десно је приказан лик пророка Данила, чији свитак описује његову визију (Дан 2, 31–35),[58] а иза њега је Валаам, док је на свитку у његовим рукама препричана садржина његовог сна (Бр 24, 17).[59] Тачно испод њега је насликан Давид, који држи свитак са једним препричаним псалмом (Пс 131, 8),[60] док је иза њега приказан Соломон са текстом на свитку о подизању храма (Прем 9, 8–12).[61]

Текстови на свицима пророка у Старом Нагоричину поетски су двостиси у дванаестерцу. [62] Написа-



Сл. 7. Пророци Јоил и Исаија, црква Богородице Олимпиотисе код Еласона, детаљ
Fig. 7. Prophets Joel and Isaiah, church of the Panagia Olympiotissa at Elassona, detail

ни су у првом лицу и обраћају се Богородици, величајући њену улогу у тајни оваплоћења Бога Логоса,[63] а сачињени су од препричаних одељака из пророчанстава или из визија пророка на чијим се свицима налазе. Они се готово поклапају са текстовима на свицима пророка у куполи цркве Богородице Перивлепте у Мистри (1360–1370) и са текстовима пророка на икони из Националне галерије Ирске (XV век).[64] Натписи на овим фрескама и иконама пажљиво су одабрани текстови и веома су слични изразима који се користе у химнографији Богородичиних празника, посебно у похвалним словима и беседама на Успење.[65]

Текстове натписа из Старог Нагоричина налазимо, додуше мало прерађене, и на више поствизантијских споменика[66] и у *Ерминији Дионисија из Фурне*, где су наведени у оквиру теме *Пророци су те наговестили*.[67] Михаило Астрапа, који је сликао фреске у Старом Нагоричину, највероватније је текстове за свитке пророка у Успењу преузео из ове песме, који се датује у XI или у XII век.[68]

Пророци су, такође, представљени у близини Успења у манастиру Богородице Олимпиотисе код Еласона (сл. 7).[69] У тимпану на западној страни налази се пророк Јоил, на чијем је свитку исписан навод из

---

55 *Εγώ δε πρώην ανθρακ[οφόρον] / λαβίδα κέκληκα πριν πάναγνε Μ[ήτ]ηρ Θ[εο]ύ Λόγου*, Δυονυσίου του εκ Φουρνά, *op. cit*., 146; Rhoby, *op. cit*., 107.

56 *Εγώ πύλη σε του Θ[εο]ύ κεκλ[εις]μέν[ην] κέκλεικα πριν πάναγνε Μ[ήτ]ηρ Θ[εο]ύ Λόγου*, Δυονυσίου του εκ Φουρνά, *op. cit*., 146; Rhoby, *op. cit*., 108.

57 *Εγώ βάτ[ον] κέκληκα σε βροτών σκέπη μυστήριον προς σον … ιδόν σε βάτο [ξένως]*, Δυονυσίου του εκ Φουρνά, *op. cit*., 146; Rhoby, *op. cit*., 110.

58 *Όρο[ς] νοη[όν] ούπερ ετμ[ή]θη λίθο[ς], πλάν[ην] τρέπ[ων] κεκλ[ε]ικά σε βροτ[ων] σκέπη*, Δυονυσίου του εκ Φουρνά, *op. cit*., 146; Rhoby, *op. cit*., 112.

59 *Εγώ προή[δον] το πριν ως μέλ[λε]ι[ς] κόρη. άστρον φαεινόν τ[ου] Θ[εο]ύ τέξεις Λόγον*, Δυονυσίου του εκ Φουρνά, *op. cit*., 146; Rhoby, *op. cit*., 113.

60 *Εγώ κυβοτ[όν] ηγιασμένη κόρην, κέκληκά σε πριν ο βλέπ[ων] ναού την χάριν*, Δυονυσίου του εκ Φουρνά, *op. cit*., 146; Rhoby, *op. cit*., 113.

61 *Εγώ πρείπ[ον] τ[ον] Θ[εο]ύ πά[λαι] Λό[γον] οίκον δομής[ας] τ[ην] αγνείαν σου, κόρη*, Δυονυσίου του εκ Φουρνά, *op. cit*., 146; Rhoby, *op. cit*., 60, 115.

62 Rhoby, *op. cit*., 116.

63 Ντ. Μουρίκη, *Αι βιβλικαί προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά*, Αρχαιολογικόν Δελτίον 25 (1970) 217–249; Rhoby, *op. cit*., 106, 109, 111, 112.

64 Μουρίκη, *Αι βιβλικαί προεικονίσεις*, 223; о икони из Ирске v. J. White, *National Gallery of Ireland,* New York 1968, 44.

65 Μουρίκη, *Αι βιβλικαί προεικονίσεις*, 220–223; Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντιλίου,* Ιωάννινα 1980, 174.

66 Rhoby, *op. cit*., 106–115.

67 Διονυσίου του εκ Φουρνά, *op. cit.*, 261–262; Тодић, *op. cit*., 105.

68 Μουρίκη, *Αι βιβλικαί προεικονίσεις*, 239; eadem, *Εικόνες από το 12ο ως το 15ο αιώνα*, in: *Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης,* Αθήνα 1990, 101–109; В. Милановић, *„Пророци су те наговестили" у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 409–423; Тодић, *op. cit*., 105.

69 Constantinides, *op. cit*., 7, 141, 143.

пророчанства пророка Језекиља (Јез 44, 2)[70] о „вратима кроз која нико не пролази, осим самога Бога”. С његове десне стране насликан је пророк Исаија, који носи свитак са местом из свог пророчанства (Ис 53, 2),[71] чије се тумачење односи на страдање Месијино.[72] Словне грешке на свицима, приписивање Језекиљевог текста пророку Јоилу, као и неприкладан текст на Исаијином свитку, указују на то да сликар или лице задужено за исписивање натписа на фрескама није водило много рачуна о садржини текстова и о њиховом смислу на зидовима Олимпиотисе.

Остали натписи који се повезују са теолошком садржином представе Успења Богородичиног

Успење Богородичиног је у неколико споменика пропраћено епизодним сценама које се, зависно од своје хронологије, распоређују пре или после главне представе. Оне објашњавају наративни ток догађаја везаних за Богородичину смрт, а порекло им треба тражити у апокрифним текстовима и похвалама црквених писаца. Натписи на њима су занимљиви јер ближе објашњавају догађаје пре и после погреба Богородичиног, али у исто време допуњују и главну сцену Успења.

У Новој цркви Токале Килисе у Кападокији (X век) на представи Успења сачуван је следећи натпис: ΟΙ ΑΠΟΣΤΟΛΟΙ ΕΡΧΟΜΕΝΟΙ... ΝΕΦΕΛΟΝ.[73] Натпис испод сцене Успења у храму Богородице Форвиотисе у Асину на Кипру (1105/1106) чини дванаестосложни епиграм који се највероватније односио на Богородицу, али га је због слабе очуваности готово немогуће растумачити.[74]

Представа Успења у Пантократоровој цркви манастира Дечана (око 1335–1348)[75] има уобичајени натпис (*Успење Пресвете Богородице*), али је изнад њега исписан и ексапостилар празника: апостоли ѡть страпь сьберите се тѣлꙋ моѥ погребите вь гепʼсиманиии ты же синоу и боже мои приими доухь мои (сл. 8). Сцену Успења окружују четири епизоде: Молитва Богородичина на Елеонској гори, Вазнесење Богородичино са предавањем појаса апостолу Томи, Пренос њеног тела ка гробу и Апостоли над празним гробом Богородичиним. Епизода Молитве Богородичине на Елеонској гори има једноставан натпис: молениѥ, а Пренос њеног тела ка гробу само гепʼсиманиꙗ. И уз Вазнесење Богородичино на небо и предавање појаса апостолу Томи написан је кратак одговарајући текст: подаваѥть прѣсветаꙗ ѳомѣ поꙗ



Сл. 8. Успење Богородице, црква Христа Пантократора у манастиру Дечанима, Србија, детаљ
Fig. 8. Dormition of the Virgin, church of Christ Pantokrator, monastery of Dečani, Serbia, detail

сь. Овај детаљ се, иначе, односи на синаксар празника.[76] Апокрифни текстови, а затим Јован Дамаскин, Јован Геометар и други писци помињу да су апостоли са Томом нашли у празном гробу хаљину и појас Богородичин, који су касније пренети у Константинопољ.[77] Апостоли су на фресци приказани нагнути над празним гробом, а сцену прати натпис: и вь трети дьнь приидоше апостолы и ѳома сь ними понеже ѡсталь бѣ и гробоу ѡтврьстоу бывшоу и тѣло ѥ не ѡбрѣте се прѣсвет... бо ѥ синь ѥѥ и богь вь мѣсто идѣже самь вѣсть ѥдинь. Натпис се заснива на текстовима синаксара празника Успења[78] и на речима похвале Јована Геометра.[79]

У Светим Теодорима у Мистри (XIV век)[80] у горњем делу фреске Успења постоји натпис: *Συναξαμένη δε πάσιν [η Παρθ]ένος σχημα[τίζει το αχραν]ον [αυτης ως] / ηβουλήθη σώμα υπέρ συστα[σεως του κόσμου] και ειρηνι[κής] / της δι ευχών και [ουτω]ς εις χείρας του εαυτής υιού [και Θεού το πνεύμα] / αφίησιν*, а изнад епизоде Преноса тела Богородице исписани су текстови: *[Και φωνή των υπερ]κοσμίων τάξεων τον αέρα επλήρουν / αυτός πλήρης και υμνολογιών [το θεοδόχον] σώμα προς το μνήμα παραπέμποντες / αίρουσιν οι λοιποί [των Αποστόλων / [οι μεν]το κλιν [διον]* и *Οι δε των Ιουδαίων άρχοντες / φθόνω χρώμενοι πείθου[σι] ίνα περιτρέψαι την κιβώτιον από*, и: *Επί τούτοις άρχεται / των εξοδίων / ύμνων ο Πέτρος. Έξήλθε Ι[σρα]ήλ / εκ της Αιγύπτου / Αλληλουια.* Прва два текста дословно су преузета из синаксара празника,[81] док је трећи извод из Слова на Успење Богородичино од Јована Солунског.[82]

Текстови исписивани на сцени Успења Богородичиног откривају конкретне филолошке изворе које су сликари користили и најчешће их дословно

---

[70] Η ΠΗΛΗ / ΑΥΤΗ ΚΕ/ΚΛΗΣΜΈ/ΝΗ [έσται], ΟΥΚ ΑΝΙ/ΧΘΙΣΕΤΕ/ ΚΑΙ ΟΥΔΕΥC / ΟΥ ΜΉ ΔΊΕΛΘΟΙ, v. Constantinides, *op. cit.*, 106–107.

[71] ΙΔΟΜΕΝ /ΑΥΤΟΝ ΚΑΙ /ΟΥΚ ΗΧΕΝ Ι/ΔΟΣ /ΟΥ ΔΕ /ΚΑΛΟΣ, v. Constantinides, *op. cit.*, 107–108.

[72] *Ευσεβίου Καισαρείας. Εκλογαί προφητικαί*, in: PG 22, col. 1245.

[73] L. Wratislav-Mitrovic, N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, Byzantinoslavica 3 (1931) 140, fig. 1.

[74] Χ. Χατζηχριστοδούλου, Δ. Μυριανθεύς, *Ο ναός της Παναγίας της Φορβιώτισσας στην Ασίνου*, Λευκωσία 2009, 28; Rhoby, *op. cit.*, 347–348, натпис бр. 235.

[75] *Зидно сликарство манастира Дечана: грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 30 (исцрпну иконографску студију о иконографији Успења у Дечанима написала је у овом зборнику А. Давидов Темерински, 181–188).

[76] *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae. Propylaeum ad acta Sanctorum Novembris*, ed. H. Delehaye, Bruxellis 1902, 894.

[77] Wenger, *op. cit.*, 393–395.

[78] *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, 894.

[79] Wenger, *op. cit.*, 392.

[80] G. Millet et al., *Monuments byzantins de Mistra: matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Gréce aux XIVe et XVe siécles*, Paris 1910, 39–41.

[81] *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, 893–894.

[82] Graffin, Nau, *op. cit.*, 280.

наводили. Пошто смо их размотрили у целини, можемо рећи да су они првенствено били преузимани из службе опела, али да су исто тако коришћени и тропари из канона светог Јована Дамаскина и светог Козме Мајумског, који се певају на празник Успења. Текстови величају Богородицу, која је родила Богочовека Исуса Христа и која није изузета из опште судбине људског рода и од смрти, али која је на славан и чудесан начин пренета на небо силом њеног сина. Понекад је Богородица на одру окружена пророцима, а текстови на њиховим свицима који се на њу односе, уз прообразе које држе, објављују улогу Богородичину у очовечењу Бога Логоса. Остали натписи углавном објашњавају насликане епизоде циклуса Успења и засnивани су на тексту синаксара празника. Занимљива је појава дословног навођења текстова из синаксара у Светим Теодорима у Мистри и донекле у Дечанима, што је иначе доста ретко у касној византијској уметности.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Chassoura O., *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos, Laconie*, Athènes 2002.

Constantinides E., *The wall paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in northern Thessaly*, Athens 1992.

Etinhof O., *Εικόνες της Κρητικής τέχνης,* Ηρακλειον 1993 [Etinhof O., *Eikones tēs Krētikēs technēs,* Ērakleion 1993].

Gălăbov I., *Die Inschriften an den Wandmalereien der Kirche in Bojana*, Sofia 1963.

Goar A., *Euchologion sive ritualae Graecorum*, Graz 1960.

Grabar A., *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928.

Grabar A., *Les images des poetes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive*, Зограф 10 (1979) 14–15 [Grabar A., *Les images des poetes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive*, Zograf 10 (1979) 14–15].

Graffin R., Nau F., *Patrologia Orientalis*, 16, Paris 1922.

Grumel V., *Le mois de Marie des Byzantins*, Echos d'Orient 31/3 (1932) 257–269.

Jolivet-Lévy C., *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.

Kitzinger E., *Reflections of the feast cycle in Byzantine art*, CA 36 (1988) 51–74.

Millet G., *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, 3, Paris 1962.

Millet G., *Le monastère de Daphni: histoire, architecture, mosaïques*, Paris 1899.

Millet G. et al., *Monuments byzantins de Mistra: matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Gréce aux XIVe et XVe siécles*, Paris 1910.

Papazotos T., *Affreschi e icone della Grecia*, Firenze 1986.

Rhoby A., *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, Wien 2009.

Ševčenko N., *The life of Saint Nicholas in Byzantine art*, Torino 1983.

Solovieva J., *Οι πύλες του μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Αγία Ρωσσία*, Αθήνα 1997 [Solovieva J., *Hoi pyles tou mystēriou. Thēsauroi tēs Orthodoksias apo tēn Hagia Rōssia,* Athens 1997].

Spatharakis I., *Byzantine wall paintings of Crete, 2: Mylopotamos province*, Leiden 2010.

Staneva H., Rousseva R., *The church of St. Demetrius in Boboshevo. Architecture, wall paintings, conservation*, Sofia 2009.

Stefanescu I. D., *La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie*, Paris 1932.

Stylianou A. J., *The painted churches of Cyprus: treasures of Byzantine art*, London 1985.

Subotić G., *Terra sacra: l'arte del Cossovo*, Milano 1997.

Synaxarium ecclesiae constantinopolitanae. Propylaeum ad acta Sanctorum Novembris, ed. H. Delehaye, Bruxellis 1902.

Thierry M. et N., *Ayvali kilise ou pigeonnier de Gülli Dere, église inedite de Cappadoce*, CA 15 (1965) 103.

Thierry N., *Haut Moyen age en Capppadoce. Les églises de la region de Çavuşin*, 1, Paris 1983.

Thierry N., *L' absence de statut du peintre apres l'iconoclasme*, Зограф 26 (1997) 19 [Thierry N., *L' absence de statut du peintre apres l'iconoclasme*, Zograf 26 (1997) 19].

Underwood P. A., *The Kariye Djami*, New York 1966.

Wenger A., *L' assomption de la Vierge dans la tradition byzantine du VIe au Xe siecle*, Paris 1955.

White J., *National Gallery of Ireland,* New York 1968.

Wratislav-Mitrovic L., Okunev N., *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, Byzantinoslavica 3 (1931) 140.

Zarras N., *The Church of the Holy Cross at Pelendri*, Lefkosia 2010.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο*, ΔΧΑΕ 15 (1989–1990) 105–117 [Acheimastu-Potamianu M., *Dyo eikones tou Angelou kai tou Andrea Ritzou sto Vyzantino Mouseio*, ΔΧΑΕ 4/15 (1989–1990) 105–117].

Δρανδάκης Ν., *Το Παλαιομονάστηρο του Βρονταμά*, ΑΔ 43 (1988), Μελέτες, 574 [Drandakēs N., *To Palaiomonastēro tou Vrontama,* AD 43 (1988), Meletes, 574]

Δυονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Πετρουπόλης 1909 [*Dyonysiou tou ek Phourna, Ermēneia tēs Zōgraphikēs technēs,* Petroupolēs *1909*].

Εμμανουήλ Μ., *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Ευβοίας*, Αθήνα 1991 [Emmanouēl M., *Oi toichographies tou Ag. Dēmētriou sto Makrychōri kai tēs Koimēseos tēs Theotokou ston Oksylitho tēs Euvoias,* Athena 1991].

Καλοκύρης Κ., *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφία Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, 126–139 [Kalokyrēs *K., Hē Theotokos eis tēn eikonographia Anatolēs kai Dyseōs,* Thessalonikē 1972, 126–139].

Λιάπης Ι. αρχιμ., *Μεσαιωνικά μνημεία Ευβοίας*, Αθήναι 1971 [Liapēs I. archim., *Mesaiōnika mnēmeia Euvoias,* Athena 1971].

Λίβα-Ξανθάκη Θ., *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντιλίου,* Ιωάννινα 1980 [Liva-Xanthakē Th., *Hoi toichographies tēs Monēs Ntiliou*, Iōannina 1980].

Μουρίκη Ντ., *Αι βιβλικαί προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά*, ΑΔ 25 (1970) 217–249 [Mourikē Ḍ., *Ai vivlikai proeikoniseis tēs Panagias eis ton troullon tēs Perivleptou tou Mystra,* AD 25 (1970) 217–249].

Μουρίκη Ντ., *Εικόνες από το 12ο ως το 15ο αιώνα, Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγ. Αικατερίνης*, Αθήνα 1990 [Mourikē Ḍ., *Eikones apo to 12o ōs to 15os aiōna, Sina. Hoi thēsauroi tēs I. Monēs Ag. Aikaterinēs,* Athena 1990].

Μουρίκη Ντ., *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Αθήνα 1985 [Mourikē Ḍ., *Ta psēphidōta tēs Neas Monēs Chiou,* Athena 1985].

Μπορμπουδάκης Μ., *Εικόνες της Κρητικής τέχνης, από τον Χάνδακα και την Μόσχα ως την Αγία Πετρούπολη*, Ηράκλειο 1993 [Borboudakēs M., *Eikones tēs Krētikēs technēs, apo ton Chandaka kai tēn Moscha ōs tēn Agia Petroupolē,* Ērakleio 1993].

Νέλλα Π., *Η Θεομήτωρ: τρεις Θεομητορικές ομιλίες*, Αθήνα 19742 [Nella P., *Ē Theomētōr, treis Theomētorikes homilies,* Athena 19742].

Ξυγγόπουλος Α., *Η πτερωτή ψυχή της Θεοτόκου*, ΔΧΑΕ 4/6 (1972) 1–12 [Xyngopoulos A., Ē pterōtē *psychē tēs Theotokou,* DchAE 4/6 (1972) 1–12].

Οι Βυζαντινές Εκκλησίες της Καντάνου, Πολιτιστικός Σύλλογος Κανтаνιωτών "Κάντανος", Κάντανος Χανιών 1999, 98–106 [*Oi Vyzantines Ekklēsies tēs Kantanou, Politistikos Syllogos Kantaniōtōn "Kantanos",* Kantanos Chaniōn 1999, 98–106].

Παπαζώτος Θ., *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Αθήνα 1995 [Papazōtos Th.,*Vyzantines eikones tēs Veroias,* Athena 1995].

Πελεκανίδης Σ., *Ημερολόγιο 1979 Εμπορικής Τραπέζης μήνας Αύγουστος* [Pelekanidēs S., *Ēmerologio 1979 Emporikēs Trapezēs mēnas Augoustos*].

Πελεκανίδης Σ., *Καστοριά, Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Θεσσαλονίκη 1953 [Pelekanidēs S., *Kastoria, Vyzantines toichographies*, Thessalonikē 1953].

Πελεκανίδης Στ., Χατζηδάκης Μ., *Καστοριά*, Αθήνα 1984 [Pelekanidēs S., Chatzēdakēs M., *Kastoria*, Athena 1984].

Τρεμπέλας Π., *Εκλογή Ελληνικής Ορθοδόξου Υμνολογίας*, Αθήναι 1978 [Trempelas P., *Eklogē Ellēnikēs Orthodoksou hymnologias*, Athena 1978].

Τσιγαρίδας Ε., *Πρώιμη κρητική εικόνα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην μονή Ιβήρων*, ΔΧΑΕ 4/28 (2007) 195 [Tsigaridas E., *Prōimē Krētikē eikona tēs Koimēseōs tēs Theotokou stēn Monē Ivēron,* DChAE 4/28 (2007) 195].

Τσιγαρίδας Ε., *Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά τον 13ο αιώνα*, ΔΧΑΕ 4/21 (2000) [Tsigaridas E., *Phorētes eikones stē Makedonia kai to Agion Oros kata ton 13o aiōna,* DChAE 4/21 (2000)].

Τσιγαρίδας Ε., *Μανουήλ Πανσέληνος, εκ του ιερού ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη 2003 [Tsigaridas E., *Manouēl Panselēnos, ek tou ierou naou tou Protaton*, Thessalonikē 2003].

Χατζηδάκη Ν., *Από τον Χάνδακα στη Βενετία, Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος–16ος αιώνας*, Αθήνα 1993 [Chatzēdakē N., *Apo ton Chandaka stē Benetia, Ellēnikes eikones stēn Italia 15os–16os aiōnas,* Athena 1993].

Χατζηδάκη Η., *Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 2007 [Chatzēdakē Hē., Mouseio Paulou kai Aleksandras Kanellopoulou. Vyzantinē kai Metavyzantinē technē, Athena 2007].

Χατζηχριστοδούλου Χ., Μυριανθεύς Δ., *Ο ναός της Παναγίας της Φορβιώτισσας στην Ασίνου*, Λευκωσία 2009 [Chatzēchristodoulou Ch., Myriantheus D., *O naos tēs Panagias tēs Phorviōtissas stēn Asinou*, Leukōsia 2009].

Бабић Г., *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987 [Babić G., *Kraljeva crkva u Studenici*, Beograd 1987].

Бакалова Е., *Литургична поезия и църковна стенопис (Текст от Октоиха в Боянската църква)*, Старобългарска литература 28 (1994) 148 [Bakalova E., *Liturgichna poeziia͡ i ts͡rkovna stenopis (Tekst ot Oktoikha v Boia͡nskata ts͡urkva)*, Starobŭlgarska literatura 28 (1994) 148].

Бакалова Е., *Бачковската костница*, София 1977 [Bakalova E., *Bachkovskata kostnits͡a*, Sofiia͡ 1977].

Бакалова Е., *Стенописите на църквата при село Беренде*, София 1976 [Bakalova E., *Stenopisite na ts͡ŭrkvata pri selo Berende*, Sofiia͡ 1976].

Габелић С., *Манастир Лесново: историја и сликарство*, Београд 1998 [Gabelić S., *Manastir Lesnovo: istorija i slikarstvo*, Beograd 1998].

Ђурић В. Ј., *Мали град – Св. Атанасије у Костуру – Борје*, Зограф 6 (1975) 44 [Djurić V. J., *Mali grad – Sv. Atanasije u Kosturu – Borje*, Zograf 6 (1975) 44].

Евсеева Л. М., *Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневекового художника*, Москва 1998 [Evseeva L. M., *Afonskaia͡ kniga obrazts͡ov XV v. O metode raboty i modelia͡kh srednevekovogo khudozhnika*, Moskva 1998].

Живковић Б., *Павлица: цртежи фресака*, Београд 1993 [Živković B., *Pavlica: crteži fresaka*, Beograd 1993].

Живковић Б., *Поганово: цртежи фресака*, Београд 1986 [Živković B., *Poganovo: crteži fresaka*, Beograd 1986].

Живковић Б., *Раваница: цртежи фресака*, Београд 1990 [Živković B., *Ravanica: crteži fresaka*, Beograd 1990].

Зидно сликарство манастира Дечана: грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995 [*Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije,* ed. V. J. Djurić, Beograd 1995].

Корина А., *Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1*, Москва 1995 [Korina A., *Gosudaratvennaia͡ Tretia͡kovskaia͡ galeraia͡. Katalog sobraniia͡, 1,* Moskva 1995].

Костова П., *Програмата на живописот на црквата Св. Никола во Варош кај Прилеп и нејзината функција како гробна капела*, Зборник средновековна уметност 3 (2001) 62, 64 [Kostova P., *Programata na živopisot na crkvata Sv. Nikola vo Varoš kaj Prilep i nejzinata funkcija kako grobna kapela*, Zbornik srednovekovna umetnost 3 (2001) 62, 64.].

Мано-Зиси Ђ., *Полошко*, Старинар 6 (1931) 117 [Mano-Zisi Dj., Pološko, Starinar 3 (1931) 117].

Милановић В., *„Пророци су те наговестили" у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 409–423 [Milanović V., *„Proroci su te nagovestili" u Peći*, in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1991, 409–423].

Поповић М. et al., *Црква Светог Николе у Станичењу*, Београд 2005 [Popović M. et al., *Crkva Svetog Nikole u Staničenju*, Beograd 2005].

Суботић Г., *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971 [Subotić G., *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd 1971].

Тодић Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993 [Todić B., *Staro Nagoričino*, Beograd 1993].

The texts of inscriptions in depictions of the Dormition of the Holy Virgin in Byzantine Art

Archimandrite Sylas Koukiaris

A particularly interesting element in depictions of the Dormition of the Holy Virgin are the texts of inscriptions, which not only serve to identify the scene and its individual episodes but are also inscribed on the scrolls and books held by holy bishops, poets and prophets surrounding the Virgin‘s funeral bier. They enhance the theological meaning of the theme and enable a better understanding of all factors that influenced the formation of this extensive theme in Byzantine art.

Holy bishops – most commonly Dionysius the Areopagite, Timothy, James the brother of the Lord and Hierotheos – were also depicted among the figures that surround the Holy Virgin's funeral bier. Some of them, usually one or two, are holding open or half-open books inscribed with texts from the funeral service over the dead. The use of these texts in the Dormition of the Holy Virgin was meant to show that the funeral hymns sung to the Virgin Mary were the same as those used in funeral services for all Christians. This is in full accord with the interpretation of John Damascene, according to which the Virgin Mary was "the beautification of the human race"; she was mortal and she died, "according to the law of nature".

In the art of the Palaiologan period, the iconography of the Dormition of the Holy Virgin was enriched with images of holy poets. They were almost invariably depicted as turning to the Holy Virgin and holding open scrolls inscribed with *troparia* dedicated to her. The most commonly depicted holy poets include John Damascene, Cosmas, Theodore the Studite and Joseph the Hymnographer. The texts on the scrolls held by these hymnographers were mainly taken from the *troparia* of two canons sung during the celebration of the Dormition of the Holy

Virgin; their authors were St Cosmas and St John Damascene. Some depictions also show lyrics adopted from the *troparia* sung during the Matins and Vespers services on this feast.

Depictions of the Dormition of the Holy Virgin sometimes feature prophets, either incorporated in the scene or depicted in its immediate vicinity. They are shown with scrolls in their hands; the texts on the scrolls make reference to the Virgin Mary. Numerous ecclesiastical writers mentioned events, visions or deeds of prophets and interpreted them as prefigurations of Christ, who came into the world through the Virgin Mary. The texts that accompany images of the prophets in frescoes and icons are very similar to the expressions used in the hymnography related to the feasts of the Holy Virgin and particularly to those used in panegyrics and sermons on the occasion of the feast of the Dormition of the Holy Virgin. Nevertheless, they are the most similar to the verses of the hymn *The Prophets from Above*, which were also recommended by painter's manuals to be inscribed next to the Dormition of the Holy Virgin.

In case the scene includes separate episodes in the form of a prologue and an epilogue, they are also accompanied by interesting inscriptions. Such inscriptions were particularly extensive in the monastery of Dečani and the church of Saints Theodores at Mystras. They were entirely adopted from the *Synaxarion* of the feast or praises authored by ecclesiastical poets and they were part of the liturgical service on the feast of the Dormition of the Holy Virgin.

Стратиграфија зидног сликарства у католикону манастира Прасквице*

Драган Војводић**

Универзитет у Београду – Филозофски факултет

UDC 75.052(497.16 Praskvica)»15/16»
DOI 10.2298/ZOG1438153V
Оригиналан научни рад

У цркви Свето̄ Николе у манас̄тиру Прасквици очувана су два слоја ̄пос̄твизан̄тијско̄ живо̄писа – с̄тарији је из ̄треће че̄твр̄тине XVI века, а млађи из ̄прве ̄половине XVII. До ̄такво̄ закључка доводе с̄тилска анализа и разма̄трање ̄техничких ̄појединос̄ти. Делове сликарс̄тва који ̄прӣпадају ̄тим слојевима мо̄туће је јасно раздвојӣти, а садржај очуваних фресака ишчӣта̄ти ̄по̄т̄пуније но ш̄то је ̄то учињено до сада. С̄таријем слоју ̄прӣпадају, из̄гледа, и ос̄таци сликарс̄тва на фасади ̄првобӣтно̄ наоса. Мо̄туће је да црква није била живо̄писана у време оснивача Балше III Балшића.

Кључне речи: црква Свето̄ Николе у Прасквици, Паш̄тровићи, зидно сликарс̄тво, Пећка ̄па̄тријаршија, Балша III Балшић

In the katholikon of the monastery of Praskvica there are remains of two layers of post-Byzantine wall-painting: the earlier, from the third quarter of the sixteenth century, and later, from the first half of the seventeenth century, which is the conclusion based on stylistic analysis and technical features. The portions of frescoes belonging to one or the other layer can be clearly distinguished from one another and the content of the surviving representations read more thoroughly than before. It seems that the remains of wall-painting on what originally was the west façade of the church also belong to the earlier layer. It is possible that the church was not frescoed in the lifetime of its ktetor, Balša III Balšić.

Keywords: St Nicholas' church of the Praskvica monastery, Paštrovići, wall-painting, Patriarchate of Peć, Balša III Balšić

Откако је започето откривање зидног сликарства цркве Светог Николе у паштровском манастиру Прасквици 1957. године, оно је привлачило знатну пажњу истраживача. Посвећено му је више краћих и површних осврта, али и темељнијих научних разматрања.[1] Нарочит допринос његовом потпунијем представљању дала је недавно објављена књига Александра Чиликова о живопису цркава и манастира у Паштровићима. Но, никако се не би могло рећи да је живопис у храму Светог Николе довољно проучен. Иако је тамо сачувано сасвим мало фресака, њихов иконографски садржај није до краја ишчитан, натписи који их прате остали су углавном необјављени, а стилске особености и хронологија настанка сликарства нису потпуно разјашњене. Тако, рецимо, целокупан живопис са иконографском садржином на северној страни цркве готово сви истраживачи сматрају једновременим. Већина га датује у XVII век,[2] тачније у његов почетак, или раздобље на прелазу из XVI у XVII столеће,[3] али има и оних који се опредељују за средину или чак прву половину XVI века.[4] Недавно је живопис саме певнице без икаквог образложења или раздвајања по целинама смештен у широк хронолошки оквир од XV до XVII столећа.[5] И мада поједини проучаваоци уочавају разлике у начину исликавања фигура у прасквичкој певници и оних на северном зиду, изричити су у тврдњи да је реч о делима из истог времена. Штавише, с више или мање опреза, сматрају да је све те фреске извела иста сликарска рука.[6] Само је професор Сретен Петковић у једном сажетом приручничком тексту изнео другачије мишљење. Он помиње да су у „једној

* Чланак садржи део резултата остварених на пројектима бр. 177036 – *Срӣска средњовековна умеӣносӣ и њен евроӣски конӣексӣ* – и бр. 177032 – *Традиција, иновација и иденӣиӣеӣ у визанӣијском свеӣу* – које подржава Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

** dvojvodi@f.bg.ac.rs

[1] П. Мијовић, *Фреске у ӣевници Балше III у Прасквици*, Старинар 9–10 (1958–1959) 345–353; P. Mijović, *Praskvica*, in: *Enciklopedija likovnih umjetnosti* IV, Zagreb 1966, 16; Lj. Zeković, *Praskvica*, in: *Likovna enciklopedija Jugoslavije* II, Zagreb 1987, 627; Т. Пејовић, *Манасӣири на ӣлу Црне Горе*, Нови Сад – Цетиње 1995, 69; Р. Вујичић, *Преӣлед сӣароӣ сликарсӣва на ӣодручју Будве и Пашӣровића*, Гласник Одјељења умјетности ЦАНУ 14 (1995) 106, 121; С. Раичевић, *Сликарсӣво Црне Горе у новом вијеку*, Подгорица 1996, 23–24, 72; С. Петковић, *Кулӣурна башӣина Црне Горе*, Нови Сад 2003, 139–141; D. Vorgić, *Živopis manastira Praskvice* – www.rastko.rs/rastko-bo/umetnost/likovne/dvorgic-praskvica_l.html; A. Čilikov, *Grčki slikari u Paštrovićima*, Glasnik Narodnog muzeja Crne Gore 5 (2009) 63–66; idem, *Пашӣровске цркве и манасӣири. Зидно сликарсӣво*, Подгорица 2010, 69–74, 166–178, 213; Т. Пејовић, А. Чиликов, *Православни манасӣири у Црној Гори*, Подгорица–Београд 2011, 102–103; *Манасӣир Прасквица*, Будва 2013, 69 (А. Сковран).

[2] Mijović, *Praskvica*, 16; idem, *Umjetničko blago Crne Gore*, Beograd–Titograd 1980, 149, sl. 148; Zeković, *Praskvica*, 627; Пејовић, *Манасӣири*, 69; Čilikov, *Grčki slikari*, 66, 72; idem, *Пашӣровске цркве и манасӣири*, 177, 213; Пејовић, Чиликов, *Православни манасӣири*, 102–103.

[3] Мијовић, *Фреске у ӣевници Балше III*, 352, 353; Вујичић, *Преӣлед сӣароӣ сликарсӣва*, 106, 121.

[4] Раичевић, *Сликарсӣво*, 23–24, 72; Vorgić, *Živopis manastira Praskvice.*

[5] *Манасӣир Прасквица*, 69 (А. Сковран), где се само у једној јединој реченици помињу „фрагменти фресака“ у обновљеној „Балшиној цркви“, а у легендама уз фотографије живописа певничког простора стоји да су те фреске из „XV–XVII вијека“.

[6] Вујичић, *Преӣлед сӣароӣ сликарсӣва*, 106, 121; Раичевић, *Сликарсӣво*, 72; Vorgić, *Živopis manastira Praskvice*. Иако говори о једном сликару прасквичког католикона, Александар Чиликов је ипак нешто опрезнији од цитираних претходника (*Grčki slikari*, 70, 71; *Пашӣровске цркве и манасӣири*, 171, 172).



Сл. 1. Свети Сава Српски, свети Симеон Српски и непрепознати свети столпник – северни зид старог западног травеја
Fig. 1. St Sava of Serbia, St Simeon of Serbia and an unidentified holy stylite – northern wall of the western bay of the old church

ниши приказани“ свети Сава и свети Симеон и истиче да се на том „фрагменту уочавају добри сликарски квалитети“. За разлику од сликарства у самој певници, које датује у средину XVII столећа, С. Петковић тај „дјелић старијег живописа“ сматра остварењем из друге половине XVI века. Нажалост, због природе публикације у којој су изнети, Петковићеви ставови нису пропраћени ни основном анализом односно аргументацијом. Вероватно су зато остали без одјека у каснијим радовима о сликарству Прасквице. У тим текстовима настављено је с развијањем тумачења живописа прасквичког католикона као јединствене хронолошке и стилске целине. Осим тога, у белешци С. Петковића није оцењено да ли је све сликарство северног зида цркве Светог Николе настало у исто време, то јест које то од преосталих фресака у храму припадају XVI, а које XVII столећу.[7] Такво стање ствари, уз несугласице проучавалаца у вези с неким другим питањима и већ поменуту непотпуну објављеност споменика, чини да је слика о сасвим малом сликарском ансамблу прасквичког католикона остала до данас прилично нејасна. Ваља му због свега тога посветити додатну истраживачку пажњу.

Стилска анализа и поједини технички детаљи недвосмислено сведоче о томе да су у прасквичкој цркви Светог Николе сачувани остаци бар два хронолошки различита слоја сликарства, а можда и три. На северном зиду преостало је нешто више иконографског садржаја но што је забележено у досадашњој научној литератури. У плиткој ниши западно од певнице насликане су у најнижој зони већ поменуте стојеће фигуре светог Саве Српског [с(ве)ты / сава | прьвїн / ар'хї|еп⟨н⟩ск⟨ѹ⟩пь | ср'бскн] и светог Симеона Српског [с(ве)ты ... | срьбс⟨кн⟩] (сл. 1, 2).[8] Непосредно уз њих, на лезени и делу зида према певници, разазнаје се представа неког светог стилита на стубу, с рукама у ставу „Еве оранте“ (сл. 1). Нажалост, његово лице и пратећи натпис потпуно су уништени. Реч је највероватније о лику светог Симеона Столпника јер се у нашем старом сликарству управо тај стилит сликао уз представу светог Симеона Српског.[9] У другој зони живописа северног зида наоса прасквичке цркве насликана су четири мученичка попрсја. Иконографија првог од њих и пратећи натпис сведоче да је у питању свети Мина Египатски [⟨светы⟩ / мнна] (сл. 3). Пошто се тај мученик готово редовно слика у групи са светим Виктором и светим Викентијем,[10] још двојицом страдал-

7 Петковић, *Културна баштина*, 140.

8 Приликом ишчитавања натписа обле заграде ( ) коришћене су за разрешавање скраћеница, угласте заграде ⟨ ⟩ за реконструкцију оштећених и уништених делова текста, вертикалном цртом | означаван је почетак новог реда натписа, а косом цртом / место на којем су његови делови раздвојени представом што је прате.

9 И. Ђорђевић, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 68–74.

10 Обичај здруживања ликова светих Мине, Виктора и Викентија, успостављен још у средњовековној уметности (cf. М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in:



Сл. 2. Свети Сава Српски, детаљ сл. 1
Fig. 2. St Sava of Serbia, detail of fig. 1



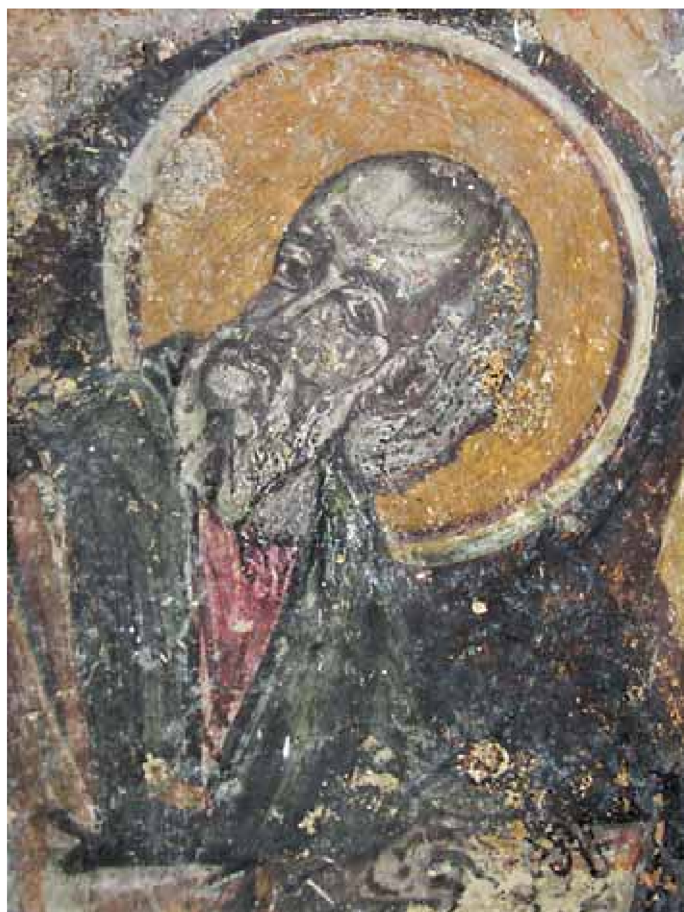
Сл. 3. Свети Мина Египатски
Fig. 3. St Menas of Egypt

ника за Христа, слављеним, као и он, 11. новембра,[11] јасно је да управо њима припадају два оштећена попрсја у наставку низа. Први од њих одевен је у зелену тунику и црвен плашт опточен златом и бисером, тамне је косе и с бисерним венцем на глави. Четири поменута мученичка попрсја одвојена су вертикалном бордуром од представе јеванђелисте насликане уз саму ивицу свода певнице. Од те представе преостали су само део дрвене столице и јеванђелистине ноге на супедиону у доњем делу поља и сегмент неба из којег излеће крилати ауторов симбол у горњем делу. Због сасвим фрагментарне очуваности фреске није могуће с поузданошћу утврдити идентитет тог јеванђелисте. Знатно је боље сачувана представа јеванђелисте Јована с необичним натписом [ιωϐ(ань)], насликана источно од певнице (сл. 4). Времешни Богослов приказан је како у патмоској пећини записује у кодекс почетак свог јеванђеља на грчком језику [<Ε>ν | <α>ρχ|<η> ...]. Из сегмента неба спушта се ка светом Јовану његов симбол – орао с књигом у канџама. Уска површина између јеванђелиста, над теменом свода певнице, покривена је орнаменталним пољем, а изнад кордонског венца, у трећој зони живописа, насликана је сцена Силаска у ад (сл. 5). Лако препознатљива по развaљеним вратима света смрти на којима се виде Спаситељева стопала и по каменим саркофазима с телима пробуђених праведника, она сведочи да је у тој зони био насликан циклус Великих празника. С обзиром на скромне димензије првобитног католикона Прасквице, то је био једини циклус сцена у његовом програму. Уз Додекаортон су вероватно биле насликане још само неке засебне композиције у олтару, о чему ће тек бити речи.

Према ликовним особеностима побројане представе јасно се раздвајају у две групе. Првој припадају фигуре двојице најзначајнијих српских светих, четири мученичка попрсја у другој зони и сцена Силаска у ад (сл. 2, 3, 5). Те фреске колористички су богатије и складније компоноване од оних из друге групе, с ведријим и чистијим тоновима црвене, зелене и мрке боје. Колористичка једрина осећа се и у моделацији инкарната звонкијег окера, који при ивицама прелази у светлозелену (тонзура светог Саве, руке мученика). Ове зидне слике цртачки су поступније и знатно тачније изведене, а фигуре на њима природније су постављене и боље пропорционисане. Начин сликања потпуно одговара појединим остварењима српског живописа из првих деценија по обнови Пећке патријаршије. И натписи крај побројаних представа из Прасквице својим палеографским и ортографским особинама највише одговарају том периоду. По свим поменутим елементима старије фреске католикона Прасквице веома су сличне живопису у цркви Пре-

Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, 613–614; Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 89, 91), поштован је на подручју Пећке патријаршије и у поствизантијско доба (С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 175, 180, 181, 184, 185, 186–187, 189, 202, 210).

11 Архиепископ Сергий, *Полный месяцеслов Востока* I–III, Владимир 1901, том II, 351; том III, 464–465; H. Delehaye, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1902, col. 211–214.



Сл. 4. Свети Јован Богослов
Fig. 4. St John the Theologian

ображења у Будисавцима из 1568. године. Творци те две сликарске целине потекли су свакако из једног од уметничких кругова које је патријарх Макарије окупио око себе у Метохији. Пrасквичко сликарство чини се нешто сигурнијим у цртежу, зрелијим и колористички прочишћенијим. Нажалост, засновавније и одређеније судове о том старом живопису није могуће доносити због његове фрагментарне очуваности.

Овој групи представа са северног зида Прасквице припадају и све фреске сачуване у олтарском простору. Реч је о орнаменту у соклу остатка првобитне апсиде, полуфигури светог Јована Милостивог у ниши на северном зиду [⟨с⟩(вє)ты ιωаннь / м(и)~л(о)стиви] (сл. 6) и попрсјима мученика у другој зони. Међу тим веома оштећеним ликовима била су сасвим сигурно представљена тројица светих јеврејских младића: Ананија, Азарија и Мисаил. Тачно над теменом нише разазнаје се попрсје младог човека тамномрке таласасте косе, са остатком беле капице при врху главе, која је засигурно носила тефилу (сл. 7). Крај њега се могу прочитати и прва слова имена светог Азарије [аз⟨арна⟩]. Не треба сумњати у то да су лево и десно од тог лика били приказани, као и обично, Азаријини састрадалници – Ананија и Мисаил.[12] Трећу зону северног зида олтара некада је красила представа од које је преостало само стопало у античкој сандали што належе на ноге неке мање фигуре (сл. 8). Та мања

[12] За неке примере представâ тројице светих јеврејских младића у византијској и старој српској уметности cf. J. Проловић, *Представе мученика у Ресави. Прилог идентификацији*, Саопштења 40 (2008) 200–201; Петковић, *Зидно сликарство*, 174, 186, 195, 197, 198, 204.



Сл. 5. Силазак у ад, детаљ
Fig. 5. Descent into Hades, detail

фигура клечала је на земљи, а носила је црвене чакшире и црне чизмице. С обзиром на место у храму на којем је сцена насликана – у олтару, пред жртвеником – реч је несумњиво о представи Жртве Авраамове.[13]

Сасвим другачије ликовне особености показују остале фреске северног зида – оштећена представа столпника (сл. 1), фигуре јеванђелиста (сл. 4), орнаментално поље међу њима и украсна трака на кордонском венцу изнад њих. По тим особеностима побројане представе везују се за фреске у самој певници. Тамо су у темену свода насликана попрсја Христа Емануила [Ί(ησοῦ)ς / <Χριστός> | ο Εμ(μ)ανο/<υ>ή<λ>] и пророкâ Давида [⟨п⟩ророкь / давн⟨дь⟩] и Соломона [пророкь соло/монь]. Испод њих постављене су фигуре осморице светих ратника и мученика. Источно су, слева надесно, свети Прокопије [с(вє)⟨т⟩ы | п⟨р⟩ок⟨о⟩|пиє], један свети ратник – по свему судећи, Нестор[14] (сл. 9) – свети Димитрије [с(вє)ты днмит⟨ріє⟩] и свети Ђорђе [⟨свєты⟩ / гєωргіє]. На западној страни насликани су како стоје, у патрицијским хаљинама, свети Теодор Тирон [с(вє)⟨т⟩ы | ѳєωдо|⟨р⟩ь ⟨ти⟩ронь|ски], свети Теодор Стратилат [⟨свєты⟩ | ѳє⟨ωдор⟩ь ст⟨ратилать⟩], непрепознати свети и свети Јевстатије Плакида [⟨свєты⟩ | єүст⟨аѳіє⟩]. Полуфигуре свете Јулите и светог Кирика (сл. 10) добиле су место у истој зони, непосредно изнад високог сокла покривеног орнаменталним пољима, на северном зиду певнице. Моделовање на свим тим представама сасвим је суво, искључиво тонско, широке траке

[13] За иконографију те представе у византијској уметности и њено место у црквеним програмима cf. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 106, 150–152, са старијом литературом. Програмска позиција фрагмента и умањене димензије фигуре која клечи говоре у прилог мишљењу да у питању није сцена одсецања уха Малху из Издајства Јудиног.

[14] На такав закључак наводи то што је коса овог младоликог ратника средњедуга и незачешљаних, каткад нагоре извијених немирних праменова, као и то што је насликан крај Несторовог састрадалника светог Димитрија. Полуокренут је ка њему, како је свети Нестор приказиван понекад у византијском и поствизантијском сликарству. За иконографију светог Нестора и обичај његовог представљања уз лик светог Димитрија cf. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 592, n. 196, 610–611, 620, 622, n. 433, сл. 3; idem, *Свети ратници из Ресаве. Иконографска анализа*, in: *Манастир Ресава. Историја и уметност*, Деспотовац 1995, 208, сл. 13; С. Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997, 158; Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot–Burlington 2003, 227–230.



Сл. 6. Свети Јован Милостиви
Fig. 6. St John the Almsgiver



Сл. 7. Остаци лика светог Азарије
Fig. 7. Remnants of the representation of St Azarias

мрких сенки непрозирно су дубоке, а инкарнат је некако тврд и металног сјаја, пепељаст у боји. Ликови су прилично грубо исцртани, делују укочено и схематизовано. Увећаних су глава у односу на тело, сапетих и неприродних ставова, често без праве племенитости у поставци. Извео их је сликар без великог дара и нарочитог уметничког замаха, који није умео да подари звонкост боји. Колористичка сазвучја сирова су му и заморна, а сликана материја је без изразитије лепоте.[15] Једноличност, сувоћа и неинвентивност осећају се и на деловима његовог орнаменталног сликарства у зони сокла, знатно вишег у певничком трансепту но у подужном броду и олтарској апсиди.

Фреске певнице и дела северног зида непосредно уз њу не одвајају се од осталог живописа на северном зиду само по начину на који су исликане фигуре. Од њега се разликују и по врсти и природи орнаменталних поља и трака. Крупне разлике између две назначене стилске целине уочљиве су и у сасвим ситним детаљима. Тако је, рецимо, бисерни венац на глави другог у низу мученика у зони попрсја са северног зида, вероватно светог Виктора, потпуно другачији од венаца на главама светих ратника и мартира у певници. Две целине прасквичког поствизантијског сликарства међусобно се недвосмислено разликују и по палеографским и ортографским особеностима пратећих натписа. И док се ликови светих Саве и Симеона и друге њима стилски сродне представе могу приписати неком српском сликару из треће четвртине XVI столећа, фреске у певници и на северном зиду око ње извео је неки грчки сликар XVII века. Иако сви натписи на свицима и у књигама на млађим фрескама нису грчки, има и грчких. Већ је поменут онај на књизи јеванђелисте Јована. Цитат на свитку Христа Емануила у своду певнице [Εγω ημη τ<ο> φος του κοζ<μου>, уместо: Εγώ ειμι το φως του κόσμου (Јн 8, 12)] испи-



Сл. 8. Остатак сцене Жртвоприношења Авраамовог
Fig. 8. Remnant of the Sacrifice of Abraham

сан је ортографски нетачно, али не без знања језика. Заправо, речи су забележене према изговору, по својој фонетској вредности, дакле уз примену „фонетског правописа“. То показује да је реч о мање образованом зографу Грку.[16] О томе да је сликар био Грк, насупрот закључку неких ранијих истраживача,[17] додатно сведоче грешке које је направио исписујући на једном од свитака српскословенски текст, јер наш стари језик очевидно није добро познавао. Цитат из псалтира (Пс 18/19, 1) на свитку у рукама пророка Давида тачно је написан, вероватно према предлошку који је сликар добио [н(є)б(єс)а | повѣ|дѹю|ть сл|авоу б(о)жн|ю]. Текст на свитку у рукама Соломоновим, међутим, неразумљив је [саӡн|де бь[18] | ве вь|скли|скно|в⟨є⟩.⟨є⟩] (сл. 12). Очевид-

[15] Слободан Раичевић, који не разликује дела двојице сликара у прасквичком католикону, неоправдано високо вреднује тај живопис (Раичевић, *Сликарство*, 72). Знатно су одмеренији и тачнији описи и оцене Александра Чиликова, cf. Čilikov, *Grčki slikari*, 69–70; idem, *Паштровске цркве и манастири*, 167–170.

[16] Мање образовани грчки сликари на сличан су начин исписивали натписе и у многим другим споменицима.

[17] Мијовић, *Фреске у певници Балше III*, 352; Раичевић, *Сликарство*, 72.

[18] Изнад ова два словна знака нема титле која би указивала на скраћену реч вогъ, што значи да сликар није разумео значење слова, односно речи које је исписивао.



Сл. 9. Свети Прокопије и свети Нестор (?)
Fig. 9. St. Prokopios and St Nestor (?)



Сл. 10. Свети Кирик
Fig. 10. St Cyric

но је да је сликар преузео задатак да на пергамени Давидовог наследника испише цитат петог стиха 46/47. псалма [вьѕиде богь вь вьсклнкновене], али је побркао слова док их је преносио с предлошка. Није начинио исправку јер није био кадар да уочи грешку. Због тога ваља прихватити закључак Александра Чиликова да је у прасквичкој певници радио неки грчки сликар. Чиликов је, међутим, до таквог закључка дошао повезујући стилски фреске певнице са живописом наоса Хопова, односно приписујући те две сликарске целине истом сликару,[19] што се нипошто не може прихватити. Уосталом, сликарство у певници Прасквице и не треба везивати за сам почетак XVII века, мада би се рекло да потиче из његове прве половине. Нешто више сличости но с Хоповом сликарство прасквичке певнице има са фрескама у цркви Светог Николе у Бечићима,[20] али њих засигурно није извео исти мајстор. Сликар из Бечића знатно је бољи и префињенији уметник од зографа што је радио у певници Прасквице.[21]

О томе да су фреске насликане у певници цркве светог Николе у Прасквици и непосредно уз њу млађе од осталог живописа наоса и олтара не говоре само особености стила. Недвосмислено сведочанство пружају и неки технички детаљи. Пажљивије посматрање показује да је фреска с представом столпника насликана на слоју фреско-малтера који је превучен преко старијег орнаменталног оквира нише с ликовима светог Саве и Симеона Српског. Пошто је доњи део малтерног слоја на којем лежи столпникова представа отпао, у доњем делу лезене уз источни крај нише

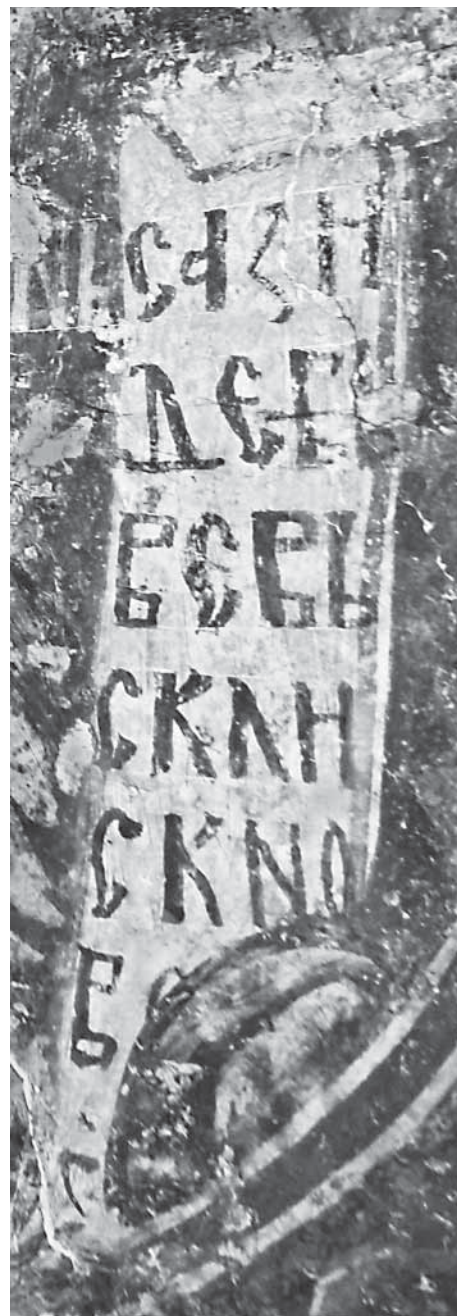
[19] Čilikov, *Grčki slikari*, 66, 72; idem, *Паштровске цркве и манастири*, 177–178; Пејовић, Чиликов, *Православни манастири*, 103.

[20] На ту везу скрећу пажњу Čilikov, *Grčki slikari*, 70–72; idem, *Паштровске цркве и манастири*, 171–173; Пејовић, Чиликов, *Православни манастири*, 103.

[21] То је добро уочио и сам А. Чиликов, али претпоставља да су праву аналогију сликарству из Бечића пружали уништени ликови на северном зиду Прасквице, који су пак, како се показало, старији и потичу из XVI века (Чиликов, *Паштровске цркве и манастири*, 172).



Сл. 11. Орнаментално поље на којем је спојница слојева
Fig 11. Ornamental field with the joint of two layers



Сл. 12. Натпис на свитку пророка Соломона
Fig. 12. Inscription on the scroll of the Prophet Solomon

може се видети како се украсни оквир нише пружао све до певнице (сл. 1). Он је, заправо, настављао своје ширење и на тој страни, спуштајући се до подножја лезене и пратећи десну ивицу лучне нише читавом њеном дужином. Првобитна композиција украсног оквира са орнаментом у виду лозице била је зато правилна, готово симетрична са обе стране представе српских светих. Тај оквир био је постављен као онај око нише с ликом светог Јована Милостивог у олтару (сл. 6). Спој два слоја сликарства уочљив је и на другој страни поменуте столпникове представе у наосу. Конзерваторски санирана ђорната тече укосо, по средини малог троугластог орнаменталног поља уз нишу, крај главе светог Симеона (сл. 1, 11). Та спојница у виду широке закрпљене пукотине пружа се од оштећења у основи троугла накнадно уобличеног на месту старијег и ширег орнамента и досеже до његовог темена. Продужава затим да тече даље, навише, раздвајајући попрсја мученика од представа јеванђелиста. Десно од те голим оком видљиве ђорнате боје су нешто блеђе и сувље. Да би свој живопис спојио са затеченим фрескама, сликар столпникове представе ту је обио стари малтер како би нови слој довео у исту раван са старијим. Прилично вешто изравнати слојеви могли су, на први поглед, створити утисак о томе да је сав живопис на северном зиду настао истовремено.[22] Осим спојнице, међутим, накнадну интревенцију одаје и то што је познији сликар недоследно компоновао прерађени део орнаменталног поља. Преостала горња хоризонтална линија црног оквира остављена је да тече надесно све до црвене бордуре, уместо да се споји са истобојном вертикалном линијом извученом на новом слоју малтера. Надаље, та нова вертикална линија оквира повучена је само до преосталог дела црвене вреже, па се стиче утисак да врежа израста из ње. Празнину на десном, досликаном делу новоформираног орнаменталног поља у облику троугла млађи сликар попунио је светлије исликаном витицом. Везао ју је за остатак поменуте првобитне вреже, извучене тамнијом црвеном бојом.

У цркви Светог Николе у Прасквици очувала су се, дакле, два слоја поствизантијског сликарства. Млађи је из прве половине XVII столећа, а старији је настао у трећој четвртини XVI века или можда тек коју годину касније. Но, све то наводи на преиспитивање неких раније изнетих закључака о старом сликарству на подручју Паштровића. Најпре, нужно је уочити да сликарско стваралаштво у тој области не почиње да оживљава тек у XVII веку, како су поједини аутори

[22] У конзерваторском извештају из 1966. године о радовима у цркви Светог Николе у Прасквици каже се: „Обијен је малтер са новооткривеног дијела живописа који се надовезује на живопис капелице, а који се налази на сјеверном старом зиду наоса." Капелицом је називана северна певница јер је једно време била одељена зидом од главног брода. Cf. Љ. Каписода, *Рад Завода за заштиту споменика културе СР Црне Горе у 1966. години*, Старине Црне Горе 3–4 (1965–1966) 252.

сматрали.[23] Католикон главног паштровског манастира живописан је убрзо након обнове Пећке патријаршије 1557. године, у енергично покренутом таласу обнова задужбина српских средњовековних владара. Очевидно, стекли су се тада услови и за обнову цркве коју је засновао са „властелом својом Паштровићима" Балша III Балшић,[24] унук светога кнеза Лазара. Осликавање је поверено зографу чије дело сведочи о томе да је поникао у једној од оних група уметника које је патријарх Макарије Соколовић формирао у средишту велике обнове. Тај старији поствизантијски живопис у Светом Николи у Прасквици није припадао уметничким токовима обновљене Пећке патријаршије само по својим ликовним својствима. Припадао му је и по идејама присутним у сликаном програму. Угледно место које су у декоративном систему старе прасквичке црквице добили здружени ликови светог Саве и светог Симеона Српског (сл. 1, 2) показује да су у другој половини XVI века и Паштровићи програмски истицали двојицу својих најзначајнијих националних светих.[25] Колико су у томе свесно и упорно истрајавали, показује потоњи живопис у самој Прасквици. Биће да је управо онај грчки сликар који је у првој половини XVII века живописао певнице католикона насликао и светог Саву и светог Симеона у некадашњој манастирској трпезарији.[26] Уз српске свете, нашао се ту и лик једног епископа, вероватно светог Николе Мирликијског, патрона манастира и заштитника Паштровића.[27] У прасквичкој цркви Свете Тројице зограф Радул 1680. године шири низ домаћих светих и покрај светог Саве и светог Симеона слика лик светог Арсенија I.[28] Разрађен национални програм, заснован на истицању светих Срба, владара и архијереја, заступљен је и у другим паштровским манастирима осликаваним након обнове српске патријаршије. Идејни постулати тог програма нарочито звонко одјекују са фресака Градишта.[29]

Поствизантијску обнову цркве Светог Николе, започету у другој половини XVI века, наставили су сликари који су у XVII веку живописали певницу и део западног зида уз њу. Ако је храм био осликаван у XV столећу, могуће је да је у првом наврату обновљен само живопис главног брода, а да су потом изнова осликане и певнице. Вероватније је, међутим, да су сликари из друге половине XVI века живописали читав храм. У прилог томе говорила би чињеница да су касније поново изведене и фреске по ободу певнице. Ваља претпоставити да су у XVII веку оштећени северни крак певничког трансепта и сликарство у њему. Можда је само попустио кров над трансептом, као неколико векова раније у Светим апостолима у Пећи,[30] па је влага оштетила фреске у северној певници и непосредно око ње. Обнављајући те фреске, грчки сликари XVII века бар су делимично изменили програм затеченог сликарства. Сасвим је сигурно да су на северном зиду уз певницу насликали представу столпника која се, како се показало, раније није ту налазила. Не треба искључити могућност да њихову иновацију представљају и ликови јеванђелиста у другој зони северног зида. У сваком случају, ови ликови сведоче о томе да црква, бар у време осликавања у XVII веку, није имала куполу на пандантифима, насупрот својевремено изнетој претпоставци.[31] Према строго поштованом правилу, управо су пандантифи били место намењено сликању представа четворице јеванђелиста у православним храмовима још од



Сл. 13 . Остатак сликарства на западној фасади старе цркве.
Fig. 13. Remnant of the wall painting on the western facade of the old church.

[23] Чиликов, *Паштровске цркве и манастири*, 213.

[24] За повељу о оснивању цркве Светог Николе у Прасквици cf. К. Јиречек, *Споменици српски*, Споменик СКА 11 (1892) 66–68; П. Шеровић, *Повеља о оснивању Св. Николе у Прасквици и њени додаци*, Историјски часопис 5 (1955) 323–331; Б. Шекуларац, *Дукљанско-зетске повеље*, Титоград 1987, 147–158; М. Антоновић, *Оснивачка повеља Балше III Балшића манастиру Светог Николе на Прасквици*, Стари српски архив 5 (2006), 207–227.

[25] Чиликов, *Паштровске цркве и манастири*, 213 et passim.

[26] Cf. *ibid*., 73, ф. 53.

[27] При оваквом препознавању архијереја насликаног у старој трпезарији извесну потешкоћу представља то што он на себи има плав фелон, а не црвен.

[28] З. Ракић, *Радул. Српски сликар XVII века*, Нови Сад 1998, 151; Чиликов, *Паштровске цркве и манастири*, 132, ф. 160.

[29] За низове ликова Немањића и представу светог Стефана Штиљановића у црквама манастира Градишта cf. Чиликов, *Паштровске цркве и манастири*, 87–88, ф. 69–70, 72. Обичај истицања светих Срба општа је појава у сликаним програмима цркава на подручју старих српских земаља у доба обновљене Пећке патријаршије, па су, осим у Паштровићима, они готово редовно представљани и у областима старе Црне Горе, Брда и Херцеговине. Тај у науци прилично запостављен, готово потиснут идејни аспект српске уметности након 1557. године тек очекује темељна и свеобухватна истраживања.

[30] Наравно, у пећким Светим апостолима кровови певница оштећени су из особитих разлога. Cf. В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 213.

[31] За ту претпоставку cf. Mijović, *Praskvica*, 16; Zeković, *Praskvica*, 627. За супротно мишљење – да је црква „вероватно била без кубета" – cf. *Историја Црне Горе* II/2, Титоград 1970, 431 (В. Ј. Ђурић); *Манастир Прасквица*, 56 (Б. Митровић, М. Андрић). Питање куполе сматрају отвореним В. Кораћ (*С градитељима кроз историју будванског подручја*, in: *Будва*, ed. Д. Калезић, Београд 1996, 77) и Р. Вујичић (*Srednjovjekovna arhitektura i slikarstvo Crne Gore*, Podgorica 2007, 152).

средњовизантијског раздобља.[32] Ликови писаца јеванђеља добијају другу програмску позицију само у оним црквама које немају кубе. О томе да је стари прасквички каталикон био без куполе пре но што је обрушен 1812. сведочи и Младен Црногорчевић. Преносећи, засигурно, сећања старих Паштровића који су након три и по деценије обновили и проширили оштећени храм, он бележи да црква Светог Николе раније „није имала кубета, али је имала такође звоник на преслицу су три окна“.[33]

Најзад, поставља се питање о томе да ли је стара црква Светог Николе у Прасквици уопште била живописана у XV столећу. Засад није пронађена веродостојна потврда за то. Слободан Раичевић закључује како је „старији слој, који се уочава испод новооткривених на сјеверном зиду, несумњиво остатак фресака мајстора Балше III из 1413. године“.[34] На северном зиду, међутим, има само остатака два разматрана слоја, од којих један припада XVI, а други XVII веку. Пошто поменути аутор у горњем делу зида не раздваја две фазе поствизантијског сликарства, вероватно је фрагменте старијег стратума у доњем делу погрешно везао за XV век. Потпуно су, међутим, пренебрегнути остаци сликарства на западном зиду првобитне цркве Светог Николе (сл. 13). У питању је фрагмент украса фасаде старе цркве, фасаде прекривене фрескама пре но што је подигнута припрата. Тај остатак се налази управо на оном месту на којем је зид накнадно подигнутог нартекса налегао на западну фасаду старијег дела храма.[35] Скривен под тим зидом, сачувао је свежину боја. Нажалост, његов сликани садржај сасвим је скроман и неупотребљив за тачнију стилску и иконографску анализу, а самим тим и за датовање.[36] Не може се с поуздањем закључити да ли припада XV веку или је млађи. Треба ипак приметити да је обичај осликавања западне фасаде био веома распрострањен у доба обновљене Пећке патријаршије. Због тога и даље остајемо без поузданог одговора на питање о томе да ли је храм који је с Паштровићима засновао Балша III био осликан у ктиторово доба. Чини се да не треба одбацити могућност да је црква остала неосликана за живота Балшиног.

Није позната тачна хронологија изградње прасквичке цркве Светог Николе. Неки истраживачи сматрају да је црква саграђена у другој деценији XV века, тек након издавања тзв. оснивачке повеље.[37] Ипак, чини се извесним да је храм морао бити подигнут пре писања те повеље, односно убрзо након окончања седам и по година дугог Првог скадарског рата (новембар 1412). Поменути даровни акт издат је, како се сматра, 20. децембра 1413,[38] а свакако до 24. фебруара 1415. године.[39] Када је пронађено одговарајуће место за храм, вели Балша III у тзв. Оснивачкој повељи, сьтворихомъ црквь с҃тмꙋ чꙋдотворцꙋ николе.[40] На тај начин он пружа податак да је у време састављања документа црква Светог Николе већ била саграђена. Осим тога, и у старосрпском тексту и у преводу повеље помиње се а҃ коматъ на сем є црьковъ, то јест „prima peça de terra, sula qual e fabricata dicta gliesia de misser San Nicolo“ („први комат земље на којем је подигнута црква Светог Николе“).[41] Након издавања повеље Балша III поживео је још око седам година, али му је, финансијски исцрпљеном Првим скадарским ратом и готово непрестано у сукобима, стално недостајао новац.[42] Мања сукобљавања с Млечићима убрзо прерастају у Други скадарски рат, припреман већ од краја 1418.[43] Тешко да је у таквим приликама господар Зете смогао снаге да приступи осликавању новоподигнуте цркве. Крајем лета 1420. године Балша губи Стари Град, потоњу Будву,[44] у чијој је области подигнут манастир Прасквица. Одлучном борцу против млетачке доминације, храбром и искусном ратнику Балши III Балшићу тада се већ увелико ближио животни и политички крај. Болестан и скрхан, он позајмљује 1.505 перпера од Ратачке опатије и одлази на двор свога ујака деспота Стефана Лазаревића, где налази краткотрајно уточиште.[45] Тамо умире 28. априла 1421. године.[46] Пошто је остао без мушког потомства, Балша је пренео Зету у наслеђе ујаку Стефану.[47] Болест и прерана смрт нису дозволиле остваривање многих његових планова и испуњење владалачких и интим-

---

32 Cf. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 53–54, са старијом литературом.

33 М. Црногорчевић, *Манастири Паштровски у Боци Которској*, Старинар 12 (1895) 69.

34 Cf. Раичевић, *Сликарство*, 72. Знатно је опрезнији А. Чиликов, *Паштровске цркве и манастири*, 212.

35 О архитектури првобитне цркве Светог Николе у Прасквици cf. *Историја Црне Горе* II/2, 430–433, ск. 23–25 (В. Ј. Ђурић); *Манастир Прасквица*, 51–56 (Б. Митровић, М. Андрић).

36 Очувани су, изгледа, само делови два преклопљена нимба, једног изнад другог (горњи је црвене боје). Може се само нагађати да ли су припадали светима у једној од група праведника из представе Страшног суда, који се чешће слика на западној фасади храмова у поствизантијско доба.

37 Cf. Петковић, *Културна баштина*, 139.

38 У латинском преводу увода повеље уписана је погрешна година од постанка света (6900) јер преводилац „није знао читати бројеве ћирилске“, па се Константин Јиречек ослонио на индикт при датовању повеље у 1413. годину. Таквом датовању, међутим, не одговарају забележени круг месеца и круг сунца (cf. Јиречек, *Споменици српски*, 67, n. 1; Антоновић, *Оснивачка повеља*, 217–218). Поставља се стога питање о веродостојности индикта што га доноси преводилац који греши у „читању“ ћирилских бројева. Сумња је утолико оправданија што је индикт могао бити нетачан и у изворнику, јер су „наши стари писци најчешће грешили при датирању индиктом“ (cf. Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* 6, Београд 1988², 197).

39 У препису повеље који доноси Петар Шеровић стоји да документ о даровању м҃сца ф к҃д д҃нъ написа се ꙋ старом градꙋ предъ с҃тнемъ савомъ ц҃кг… Пошто је поменут 24. ф(ебруар) (6)923. године, што издавач добро закључује, онда у питању не може бити 1414. година, како он прерачунава, већ 1415. Црква Светог Саве Освећеног, која је у време Балше III била у рукама православних, и данас постоји у Старом Граду, то јест Будви. Према месту у препису на којем се поменути датум издавања појављује чини се да се он односи на засебан Балшин акт о куповини још једног комада земље за четрдесет шест перпера, прикључен оснивачкој повељи и у препису и у латинско-италијанском преводу. Cf. Шеровић, *Повеља*, 326, 330; Антоновић, *Оснивачка повеља*, 217–218; М. Чанак Медић, *Црква Светог Саве у Будви*, Зограф 27 (1998–1999) 17–22, нарочито 18, n. 20.

40 Шеровић, *Повеља*, 325; *Историја Црне Горе* II/2, 431, n. 19 (В. Ј. Ђурић).

41 Јиречек, *Споменици српски*, 67; Шеровић, *Повеља*, 325; Шекуларац, *Дукљанско-зетске повеље*, 154.

42 *Историја Црне Горе* II/2, 108–120, 130–131 (И. Божић).

43 *Ibid.*, 121–133 (И. Божић); *Историја српског народа* II, Београд 1982, 96–98 (Ј. Калић).

44 *Историја Црне Горе* II/2, 127 (И. Божић).

45 *Ibid.*, 129 (И. Божић).

46 *Ibid.*, 130 (И. Божић).

47 *Ibid.*, 129–133 (И. Божић); *Историја српског народа* II, 196 (М. Спремић).

них људских нада. Можда је међу њих спадала и жеља да цркву Светог Николе у Прасквици види савршену у сјају јасног приморског сунца и украшену зидним сликама. Несталне политичке и економске прилике у зетском Поморју XV века[48] нису ишле наруку ни Паштровићима, саоснивачима цркве, који настављају да брину о храму тек ситнијим прилозима.[49] О увећавању манастирских поседа принуђено је већ од самог почетка да се стара скромно прасквичко братство.[50]

[48] И. Божић, *Немирно Поморје XV века*, Београд 1979.

[49] Тако након Балше III, све до 27. априла 1439. године, само још извесна Јарослава (Арола) са кћеркама поклања манастиру комад зирата од своје баштине (cf. Јиречек, *Споменици српски*, 68; Шеровић, *Повеља*, 326; Шекуларац, *Дукљанско-зетске повеље*, 155; Антоновић, *Оснивачка повеља,* 211, 215). Петорица браће Љешевић склопила су 1458. године споразум с монасима Прасквице о подизању заједничког млина, при чему су браћа уступила замљиште и воду, а манастир је дао камен. Трошкови и приходи дељени су на два равна дела. Не чуди зато што су земљишни поседи манастира Прасквице у XV веку били веома скромни. Cf. Јиречек, *Споменици српски*, 89; Божић, *Немирно Поморје*, 145–146.

[50] Cf. Јиречек, *Споменици српски*, 68; Шеровић, *Повеља*, 327, 328; *Историја Црне Горе* II/2, 130 (И. Божић); Шекуларац, *Дукљанско-зетске повеље*, 155; Антоновић, *Оснивачка повеља,* 210–211, 214–215.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Антоновић М., *Оснивачка повеља Балше III Балшића манастиру Светог Николе на Прасквици*, Стари српски архив 5 (2006), 207–227 [Antonović M., *Osnivačka povelja Balše III Balšića manastiru Svetog Nikole na Praskvici*, Stari srpski arhiv 5 (2006), 207–227].

Божић И., *Немирно Поморје XV века*, Београд 1979 (Božić I., *Nemirno Pomorje XV veka*, Beograd 1979).

Чанак Медић М., *Црква Светог Саве у Будви*, Зограф 27 (1998–1999) 17–22 [Čanak Medić M., *Crkva Svetog Save u Budvi*, Zograf 27 (1998–1999) 17–22].

Čilikov A., *Grčki slikari u Paštrovićima*, Glasnik Narodnog muzeja Crne Gore 5 (2009) 63–66.

Чиликов А., *Паштровске цркве и манастири. Зидно сликарство*, Подгорица 2010 (Čilikov A., *Paštrovske crkve i manastiri. Zidno slikarstvo*, Podgorica 2010).

Delehaye H., *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1902, col. 211–214.

Ђорђевић И., *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008 (Đorđević I., *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008).

Ђурић В. Ј., Ћирковић С., Кораћ В., *Пећка патријаршија*, Београд 1990 (Đurić V. J., Ćirković S., Korać V., *Pećka patrijaršija*, Beograd 1990).

Историја Црне Горе 2–2, Титоград 1970, 127–133 (И. Божић), 431 (В. Ј. Ђурић) [*Istorija Crne Gore* 2–2, Titograd 1970, 127–133 (I. Božić), 431 (V. J. Đurić)].

Историја српског народа 2, Београд 1982, 96–98 (Ј. Калић), 196 (М. Спремић) [*Istorija srpskog naroda* 2, Beograd 1982, 96–98 (J. Kalić), 196 (M. Spremić)].

Јиречек К., *Споменици српски*, Споменик СКА 11 (1892) 66–68. [Jireček K., *Spomenici srpski*, Spomenik SKA 11 (1892) 66–68].

Каписода Љ., *Рад Завода за заштиту споменика културе СР Црне Горе у 1966. години*, Старине Црне Горе 3–4 (1965–1966) 252 [Kapisoda Lj., *Rad Zavoda za zaštitu spomenika kulture SR Crne Gore u 1966. godini*, Starine Crne Gore 3–4 (1965–1966) 252].

Кораћ В., *С градитељима кроз историју будванског подручја,* in: *Будва,* ed. Д. Калезић, Београд 1996 (Korać V., *S graditeljima kroz istoriju budvanskog područja*, in: *Budva*, ed. D. Kalezić, Beograd 1996).

Манастир Прасквица, Будва 2013, 51–56 (Б. Митровић, М. Андрић), 69 (А. Сковран) [*Manastir Praskvica*, Budva 2013, 51–56 (B. Mitrović, M. Andrić), 69 (A. Skovran)].

Марковић М., *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 613–614 (Marković M., *O ikonografiji svetih ratnika i istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, Beograd 1995, 613–614).

Марковић М., *Свети ратници из Ресаве. Иконографска анализа*, in: *Манастир Ресава. Историја и уметност*, Деспотовац 1995, 208 (Marković M., *Sveti ratnici iz Resave. Ikonografska analiza,* in: *Manastir Resava. Istorija i umetnost*, Despotovac 1995, 208).

Мијовић П., *Фреске у певници Балше III у Прасквици*, Старинар 9–10 (1958–1959) 345–353 [Mijović P., *Freske u pevnici Balše III u Praskvici*, Starinar 9–10 (1958–1959) 345–353].

Mijović P., *Praskvica*, in: *Enciklopedija likovnih umjetnosti* 4, Zagreb 1966, 16.

Mijović P., *Umjetničko blago Crne Gore*, Beograd–Titograd 1980.

Пејовић Т., *Манастири на тлу Црне Горе*, Нови Сад – Цетиње 1995 (Pejović T., *Manastiri na tlu Crne Gore*, Novi Sad – Cetinje 1995).

Пејовић Т., Чиликов А., *Православни манастири у Црној Гори*, Подгорица–Београд 2011 (Pejović T., Čilikov A., *Pravoslavni manastiri u Crnoj Gori*, Podgorica–Beograd 2011).

Петковић С., *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997 (Petković S., *Ikone manastira Hilandara*, Manastir Hilandar 1997).

Петковић С., *Културна баштина Црне Горе*, Нови Сад 2003 (Petković S., *Kulturna baština Crne Gore*, Novi Sad 2003).

Петковић С., *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965 (Petković S., *Zidno slikarstvo na području Pećke patrijaršije 1557–1614*, Novi Sad 1965).

Проловић Ј., *Представе мученика у Ресави. Прилог идентификацији*, Саопштења 40 (2008) 200–201 [Prolović J., *Predstave mučenika u Resavi. Prilog identifikaciji*, Saopštenja 40 (2008) 200–201].

Раичевић С., *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, Подгорица 1996 (Raičević S., *Slikarstvo Crne Gore u novom vijeku*, Podgorica 1996).

Ракић З., *Радул. Српски сликар XVII века*, Нови Сад 1998 (Rakić Z., *Radul. Srpski slikar XVII veka*, Novi Sad 1998).

Сергий Архиеп., *Полный месяцеслов Востока* 1–3, Владимир 1901 (Sergiĭ Arhiep., *Polnyĭ mesiat͡seslov Vostoka*, 1–3, Vladimir 1901).

Стојановић Љ., *Стари српски записи и натписи* 6, Београд 1988[2] (Stojanović Lj., *Stari srpski zapisi i natpisi* 6, Beograd 1988[2]).

Шекуларац Б., *Дукљанско-зетске повеље*, Титоград 1987 (Šekularac B., *Dukljansko-zetske povelje*, Titograd 19878).

Шеровић П., *Повеља о оснивању Св. Николе у Прасквици и њени додаци*, Историјски часопис 5 (1955) 323–331 [Šerović P., *Povelja o osnivanju Sv. Nikole u Praskvici i njeni dodaci*, Istorijski časopis 5 (1955) 323–331].

Војводић Д., *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005 (Vojvodić D., *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005).

Vorgić D., *Živopis manastrira Praskvice* – www.rastko.rs/rastko-bo/umetnost/likovne/dvorgic-praskvica_l.html

Вујичић Р., *Преглед старог сликарства на подручју Будве и Паштровића*, Гласник Одјељења умјетности ЦАНУ 14 (1995) 106, 121 [Vujičić R., *Pregled starog slikarstva na području Budve i Paštrovića*, Glasnik Odjeljenja umjetnosti CANU 14 (1995) 106, 121].

Vujičić R., *Srednjovjekovna arhitektura i slikarstvo Crne Gore*, Podgorica 2007.

Walter Ch., *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot–Burlington 2003.

Zeković Lj., *Praskvica*, in: *Likovna enciklopedija Jugoslavije* 2, Zagreb 1987, 627.

Stratigraphy of the wall paintings in the main church of the Praskvica monastery

Dragan Vojvodić

In the church of St Nicholas of the monastery of Praskvica in the Paštrovići region remains survive of two layers of post-Byzantine wall-painting. They occur on the remaining walls of the original church building in the northern part of the katholikon rebuilt in 1856. The apex of the vault of the choir shows Christ Emmanuel and the prophets Solomon and David. Below them are eight warrior saints. On the eastern side, left to right, are St Prokopios, St Nestor (?), St Demetrios and St George, all in armour, weapons in hand. On the western side are St Theodore Teron, St Theodore Stratelates, an unidentified warrior and St Eustathios Plakidas. These figures and the ornament on the tall painted socle zone below them belong to the fresco layer of the first half of the seventeenth century. This layer partly continues onto the north wall of the nave, where it shows a stylite hermit and two Evangelists, St John the Theologian being on the east. The style and epigraphic evidence suggest an itinerant Greek painter. The other figures on the northern wall, painted in the third quarter of the sixteenth century, are clearly distinguishable from those listed above. They were executed by a good painter, close to those who decorated the church of the Transfiguration at Budisavci (Metohija). Their style and accompanying inscriptions suggests that the painter was a Serb from one of the group of painters formed around the patriarch Makarije Sokolović after the restoration of the Patriarchate of Peć in 1557. In the katholikon of Praskvica he painted the standing figures of two most important Serbian saints, Sava and Symeon, in the niche in the western part of the northern wall; the busts of four martyrs above them (St Menas, St Victor?, St Vincent?, an unidentified saint); the Descent into Hades in the third register next to the iconostasis; the Sacrifice of Abraham in the same register in the sanctuary; the busts of martyrs below it (St Ananias?, St Azarias, St Misael? etc.); as well as the waist-length figure of St John the Almsgiver in the niche in the eastern part of the northern wall. Apart from the style, the existence of the two abovementioned layers has been attested by some technical features such as overlapping frescoes.

Surviving under the northern wall of the subsequently added narthex which abuts the west façade of the original church is a modest fresco fragment (Last Judgement?). It is not enough to ascertain if the frescoes on the original façade belonged to one of the two post-Byzantine layers or had been painted soon after Balša III Balšić and his Paštrović liegemen had the church of St Nicholas built. The church was constructed after the First Scutari War (November 1412) and before the foundation charter was issued. The charter was probably drawn up on 20 December 1413, at any rate before 24 February 1415. From then until his death on 28 April 1421 the lord of Zeta was in dire financial straits, troubled by internal political strife, constant Venetian pressure, territorial losses and severe illness. It is debatable whether he ever managed to complete his foundation by having it decorated with frescoes.

The wall paintings of the sixteenth and seventeenth centuries at Stemnitsa in the Peloponnese, Greece

Xanthi Proestaki*

University of the Peloponnese in Kalamata
Department of History, Archaeology and Cultural Resources Management

UDC 75.052.033.2(495.2 Stemnitsa)"15/16"
DOI 10.2298/ZOG1438165P
Оригиналан научни рад

Five churches with mural paintings of the sixteenth and seventeenth centuries have survived in Stemnitsa, a wealthy post-Byzantine town with a rich historical heritage in the central Peloponnese. In the sixteenth century the Church of St Nicholas and in the seventeenth century the wall-paintings in four churches, Panagia Baphero, Prophet Elijah, St Panteleemon and the katholikon of the monastery of the Zoodochos Pege are consistent with the general clime of seventeenth-century painting in the Peloponnese where many and different trends developed in this period.

Keywords: post-Byzantine wall-paintings, sixteenth–seventeenth centuries, Stemnitsa, Peloponnese, five churches, St Nicholas, Panagia Baphero, Prophet Elijah, St Panteleemon, katholikon Zoodochos Pege.

Stemnitsa, a town with a rich historical heritage in the central Peloponnese, is built on the west slopes of Mount Mainalos.[1] Located in the district of Gortynia, the most mountainous area of the Peloponnese, it surrounds the gorge of the River Lousios, in whose waters, myth has it, the Nymphs bathed the infant Zeus when he was handed over to them by Rhea, in order to protect him from Cronus. The town is identified with the ancient city of Hypsous, thus named after its founder, one of the fifty sons of King Lykaon of Arcadia. Information on the area in antiquity is limited, as is also the case for Byzantine and Medieval times. The toponym Stemnitsa is Slavic, attesting the settlement of Slavs hereabouts, possibly between the seventh and the tenth century AD, although this is still an open issue for research.

Stemnitsa developed apace as an organized urban settlement in the post-Byzantine period and specifically from the sixteenth century. In an Ottoman *defter* (tax register) for 1512/1520, 191 inhabitants are recorded, among them just one Muslim family. On the banks of the Lousios were water-powered installations, such as watermills, fulling mills, sawmills, flourmills, gunpowder mills, tanneries, and so on. Concurrently, Stemnitsa emerged as an important craft-industrial centre, with specialist metallurgists, silver-and-goldsmiths/jewellers, coppersmiths, bell-casters, blacksmiths, and others. These were itinerant craftsmen who travelled with their wares as far as Constantinople, Smyrna, Moldavia, Russia and elsewhere. Trade too was an important source of wealth.

The economic development of the town was accompanied by a burgeoning of spiritual and cultural activity, with the building and decoration of many churches from the sixteenth century and particularly during the seventeenth, with the reconstitution of Orthodox monasticism and the founding of a Greek School (*Hellenike Schole*, i.e. grammar school) in the eighteenth century (1790), in which notable mentors of the Nation taught.

Only a few sixteenth-century wall-paintings have survived in the Peloponnese and these are dated to the final decades.[2] Those dated securely by inscriptions are even rarer and in most cases are partial decorations or simple renovations. Very little is known about this limited artistic activity. The wars between the Venetians and the Ottomans, as well as the wave of migration of the local population to the Venetian possessions in the Peloponnese, the Ionian Islands and Italy, had brought the desertion of the region.

In the sixteenth century the *Church of St Nicholas* existed in Stemnitsa (fig. 1). The only securely dated monument in the region, it is situated in the neighbourhood of

* xanthipr@hotmail.com

I would like to thank professor Mrs. Evangelia Georgitsogianni for her contribution in this study and Dr Ch. Chotzakoglou for our conversations concerning the paintings of the churches St. Panteleemon and Prophet Elijah in Stemnitsa.

[1] For the history of Stemnitsa v. G. A. Andritsopoulos, *Ιστορικαί σημειώσεις Στεμνίτσης*, Athens 1930; N. A. Veēs, *Η ελληνική Σχολή Στεμνίτσης και συνοδικά σιγίλλια και άλλα γράμματα περί αυτής*, Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher 14 (1938) 366 sqq; D. Gartaganēs, *Η Στεμνίτσα στο 1821*, Athens 1964; G. Theophilis, *Η Στεμνίτσα και η προσφορά της στην Ελλάδα*, Athens 1977; K. Rounios, *Ιστορία της Στεμνίτσης ή του αρχαίου Υψούντος*, Athens 1971; N. Synadinos, *Οι τεχνίτες της Στεμνίτσας: Λαογραφία,* Athens 1997; E. Svorōnou, P. Kouros, *Η Στεμνίτσα και το φαράγγι του Λούσιου*, Stemnitsa 1998; *Δημητσάνα – Στεμνίτσα. Άνθη της πέτρας*, ed. St. Marketos, Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες, 9/11/2003); K. P. Diamantē, E. N. Pantou, *Τα μοναστήρια στο φαράγγι του Λούσιου ποταμού στην Αρκαδία*, Athens 2006; E. Geōrgitsogiannē, *Όσιος Λεόντιος ο Στεμνιτσιώτης*, in: *Πρακτικά Ιστορικού Συμποσίου στη μνήμη του νεομάρτυρα Δημητρίου,* Tripoli 2008, 399 sqq.

[2] M. Garidēs, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère,* Athens 1989, 258; I. Chasiotis, *Οι πρώτες κατακτήσεις του Σουλεϊμάν Α΄ (1521–1529), οι ισπανικές επιχειρήσεις στην Πελοπόννησο (1532–34) και ο τρίτος Βενετοτουρκικός πόλεμος (1537–1541)*, in: *Ιστορία Ελληνικού Έθνους* 10, Αθήνα 1974, 288 sqq.



Fig. 1. Church of St Nicholas in Stemnitsa, sixteenth century

the Castro (castle), in the enclosure of the old cemetery. Of single-aisle vaulted-roof type and measuring 2.85 × 7.65 m., its peculiar feature is the two reinforcing zones at the springing of the vault, which are bedded on corbels. The floor of the sanctuary is two steps higher than the rest of the church.[3] According to tradition, the Greek School of Stemnitsa was housed in the monument for a period.

The painted donor inscription is preserved on the intrados of the east arch. Written in majuscule and minuscule black letters on a white ground, with cursive script and many spelling mistakes, it is structured in fourteen lines and is read from the bottom to the top.[4] Its present condition is poor, as lines 11, 12 are 13 are effaced and cannot be discerned. Depicted above and below the inscription is a cross with the inscription Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΝΙΚΑ (Jesus Christ Conquers).

1. Εις αφπθ ΧΡΟΝ
2. οις
3. ΑΝΑΚΑΙΝΗ(ΣΘΗ)
4. Ω ΝΑΩΣ ΤΟΥ Ε
5. Ν ΑΓ(ΙΟΙ)Σ ΠΑΤΡΟΣ ΗΜ
6. ΟΝ ΝΗΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΘΑΥΜΑ
7. ΤΟΥΡΓΟΥ ΗΕΡ(ΑΡΧΟΥ) ΜΥΡΩΝ
8. ΑΙΔΗΜΟΝ Κ(ΑΙ) ΙΕΡ(ΕΩΣ) ΔΗΜΗ
9. ΤΡΙΟΥ ΦΗΔΗΤΗΝΟΥ ΙΕΡΕΟΣ
10. Κ_Ρ_ΣΙ_ΔΙ(Α) ΤΟΥ ΘΕΟΣ
11. ------------------------
12. ------------------------
13. ------------------------
14. ΘΗΟΥ Ο ΙΣΤΗ ΜΕ ΠΑΤΡΟ[Σ]

The inscription has been published with several differences by G. Stamiris,[5] N. Mousopoulos[6] and M. Gitakos.[7] In line 7, both Stamiris and Moutsopoulos read: *τουργού ηπερ ΜΟΝΑΛΡ--*, whereas Gitakos reads the same as we do, except that at the end he adds the word: *προς*. He also adds after line 7 an entire line that he places in brackets: [*ψυχικήν σωτηρίαν των*]. In line 8, Stamiris and Moutsopoulos read: *Φιδητηνού ιερέος και Δημη*, whereas Gitakos reads and completes the line as follows: *αϊδήμον Κ(τητό)ρ(ων) Ιερ(έως) Δημη*. In line 9, Gitakos reads: *τρήου [Ια]τρήδου και αυ (τ)ου μιτρός*, while Stamiris and Moutsopoulos read as we do: *τρήου Φηδητη(ν)ού ιερέος*. In line 10, these two researchers read: *Κ.Ρ.Σ.ΙΣ αυτου θεοσο*, whereas Gitakos completes lines 10, 11, 12, 13 and 14 as follows: *Κωνσταντίνας διά του Θεός συ/γχωρέση αυτούς ως / και πάντας. Διά δε / τους ζώντας έλεος ετίσομεν παρά / Θήου ο εστί με Πατρός*. Stamiris and Moutsopoulos complete the last two lines as follows: *ου – ΔΟ – Ε –ΛΕΣ / ΘΗΟΥ ΟΙΖΗ ΜΕΠΑΠΕ*.



Fig. 2. Virgin Platytera. Church of St Nicholas in Stemnitsa

According to the fragmentarily preserved inscription, in the year 1589 the Church of St Nicholas the Miracle-Worker (*Thaumatourgos*), of the hierarch Myron, was "renovated" (*ανακαινίστηκε*) at the expenses of the priest Demetrios Phedetenos. In all probability the term *ανακαινίστηκε*, refers to the decoration of the church with wall-paintings, of which some parts and fragments from the east and west walls survive.

The conch of the apse is decorated in the semi-vault with the image of the Virgin Platytera flanked by two archangels in medallions (fig. 2), while below this the Concelebrant Hierarchs officiate around the altar table. Preserved on the front of the east arch are the Holy Mandylion and the Virgin of the Annunciation. Depicted on the west wall of the nave are the Last Judgement, from which survives the figure of Christ as Great Judge, in a mandorla, surrounded by the host of angels and apostles, and the Virgin.

The few wall-paintings that still exist in the church are flaked and details of the modelling cannot be dis-

[3] N. K. Moutsopoulos, *Η αρχιτεκτονική των εκκλησιών και των μοναστηρίων της Γορτυνίας*, Athens 1956, 135.

[4] The inscription is transcribed in lower case and capital letters, exactly as was the original. The original spelling, accentuation and punctuation have been preserved. The abbreviated words are here presented in full text with the added parts in brackets.

[5] G. Stamiris, *Στεμνίτσης επιγραφή του έτους 1589*, Γορτυνιακό Ημερολόγιο 4 (1949) 30 sqq.

[6] Moutsopoulos, *Η αρχιτεκτονική των εκκλησιών και των μοναστηρίων της Γορτυνίας*, 136.

[7] M. Gkētakou, *Τα χριστιανικά μνημεία της Στεμνίτσης (Γορτυνίας): εξ επόψεως αρχιτεκτονικής, εικονογραφικής, επιγραφικής και αισθητικής*, Athens 1959, 60–62.



Fig. 3. Church of Panagia Baphero in Stemnitsa, seventeenth century

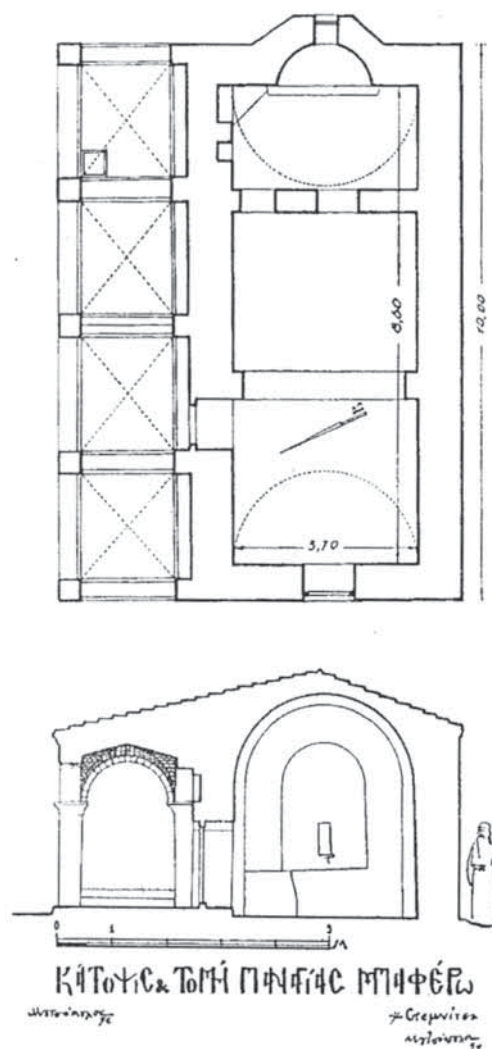


Fig. 4. Plan of the Church of Panagia Baphero in Stemnitsa (after Moutsopoulos, Η αρχιτεκτονική)

cerned.[8] The proportions of the figures are harmonious. The faces of both the Virgin and Christ, as well as of the angels, have lovely features – almond-shaped eyes, fine straight nose and small fleshy lips – and emanate sweetness and spirituality. The garments, with their soft drapery, are swathed tightly around the bodies. The colours, in a variety of modulated tones of blue, red, yellow, green and ochre, as well as the use of white, convey a pleasing sense of polychromy.

Late sixteenth-century wall-paintings of local importance are dispersed in all regions of Greece, decorating small churches in villages, little chapels in the countryside, and even large monasteries in remote mountainous areas which had become a refuge of Christian populations. One such case is Stemnitsa, which had, moreover, a thriving economy. These wall-paintings convey the conceptions of painters who were representatives of the two great schools active in the sixteenth century, the Cretan School and the School of Northwest Greece, principal exponents of which were Theophanes Strelitzas Bathas and Frangos Katelanos, respectively. However, sometimes an amalgamation of the two styles is observed, interwoven with elements of local provenance, which leads to an eclecticism. Unfortunately, the fragmentary state of the surviving wall-paintings in the Church of St Nicholas, as well as the flaking of the pigments, prevent us from assigning them to a particular school or artistic current.

The wall-paintings in four churches, the Virgin (Panagia) Baphero or of Bapheros, Prophet Elijah, St Panteleemon and the katholikon of the monastery of the Life-Bearing Source (Zoodochos Pege) are dated to the seventeenth century. The first three churches are within the town, while the katholikon of the Zoodochos Pege monastery stands a short distance away. None of these monuments can be dated securely, nor are the names of the painters recorded, as no donor inscriptions survive, except in the case of the monastery katholikon, where the donor inscription exists but the last line is missing and thus neither the date nor the name of the painter(s) is preserved. In our opinion, based on study of iconography and style, these wall-paintings should be dated in the first half of the seventeenth century.

The churches of the Panagia Baphero, Prophet Elijah and St Panteleemon, are of the same architectural type, single-aisle with vaulted roof, and have a similar iconographic programme, with certain particularities relating to the holy figure to whom each church is dedicated.

The *Panagia Baphero* or of Bapheros (figs. 3–4)[9] is located in the Castro neighbourhood, within the enclosure of the old cemetery. The prosonym denotes the surname of the donor. In a sigil of the Ecumenical Patriarch Neophytos, of 1793, the church is referred to as of the Mother of God (Theotokos) of "Paphegos".[10] The church measures 3.80 × 8.70 m. and a later exonarthex, roofed by four cross-vaults, has been added to its north side.

No donor inscription survives in the church. However, on the north wall of the sanctuary, above the prothesis conch, the following inscription is written in the form of a prayer:[11]

[8] On the restoration of the wall-paintings v. A. Bakourou, *Οι εργασίες συντήρησης των μνημείων της Στεμνίτσας (Μέρος 1ο)*, in: *Η Στεμνίτσα*, Οκτώβριος – Νοέμβριος 2007, 4.

[9] Moutsopoulos, *Η αρχιτεκτονική των εκκλησιών,* 128 sqq; Gkētakou, *Τα χριστιανικά μνημεία,* 17 sqq; A. Zahou, *Μεσαιωνικά μνημεία Γορτυνίας*, Αρχαιολογικόν Δελτίον 8 (1923) 76 sqq; A. Bakourou, *Οι εργασίες συντήρησης των μνημείων της Στεμνίτσας (Μέρος 2ο)*, in: *Η Στεμνίτσα*, Δεκέμβριος 2007 - Ιανουάριος 2008, 6.

[10] Veēs, *Η ελληνική Σχολή*, 381.

[11] This type of inscription is more common in the Byzantine era. On this subject v. S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory inscriptions and donor portraits in thirteenth-century churches in Greece*, Wien 1992, 25 sqq.



Fig. 5. Virgin Platytera and the composition "From on high the prophets". Church of Panagia Baphero in Stemnitsa, detail



Fig. 6. Nativity of Christ. Church of Panagia Baphero in Stemnitsa, detail

+ μνήσθητι κὺριε τᾶς ψυχᾶς τῶν δοῦλων σου ·
νεοφύτου ἀρχιερέως
[ν]ικω[λάου] ἴερομονάχου
παναγιώτη · Θεοφιλ[ου] · ---------- · ἴωάννου
τῶν ἴερέων
-------   -----------------ενορεον
ἴωάννου · ἀνθοῦλα · χρίσο

The six-line inscription,[12] enclosed within a red frame and written in black minuscule letters, records that the donors Neophytos the chief priest, Nikolaos the hieromonk, the priests Panagiotis, Theophilos and Ioannis, and the parishioners Ioannis, Anthoula and Chryso pray for the salvation of their souls.

The arrangement of the iconographic programme corresponds to that of domed churches, as the figure of Christ Pantocrator is depicted in the vault. The subjects are distributed in accordance with the symbolic interpretation of the Byzantine church and the liturgical use of the spaces.[13]

In the sanctuary, subjects of eucharistic content prevail, as the mystery of the Holy Eucharist is celebrated there. Depicted in the semi-vault of the apse is the Virgin Wider than the Heavens (Platytera) (fig. 5), through whom the mystery of the Divine Incarnation is achieved, orbited by two flying angels in clouds. In the zone below in the bema apse are the prophets Daniel, Ezekiel, David, Moses and Zachariah, in the representation "From on High the Prophets" (fig. 5), holding open scrolls inscribed with passages relating to certain theophanies considered to be prefigurations of the mystery of the Divine Incarnation and, by extension, of the Virgin.[14] The representation is completed by the prophets Habbakuk, Solomon, Gideon and Jeremiah, on the front of the apse. Below this zone, the Concelebrant Hierarchs, Gregory the Theologian, John Chrysostom, Basil and Athanasios of Alexandria, officiate at the mystery of the Holy Eucharist, around the altar table with the image of the Melismos.

On the front of the apse are depicted the Virgin the Burning Bush, the Hospitality of Abraham and the Sacrifice of Abraham. The Virgin the Burning Bush, the symbolic identification of God with fire and bush, is expressed by the figure of the Mother of God, as she is the medium for the Divine Incarnation.[15] The Hospitality of Abraham is a prefiguration of the sacrifice of Christ and therefore of the Holy Eucharist, as well as of the homoousios and

12 Gkētakou, *Τα χριστιανικά μνημεία,* 47. According the Gkētakou' reading there are some differences. Gkētakou reads: in the first verse *σῶτερ* instead of *κὺριε,* in the fouth verse *τῶν ἱδρυτῶν* instead of *τῶν ιερέων*. Also the name *παναγιώτη* does not exist. In the sixth verse Gkētakou reads *Χριστο* instead of *χρίσο*.

13 K. E. McVey, *The domed church as microcosm: literary roots of an architectural symbol,* DOP 37 (1983) 94 sqq; N. Gkioles, *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα,* Athens 1990, 15–16, n. 3; G. A. Prokopiou, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός στην αρχιτεκτονική του βυζαντινού ναού*, Athens 1980.

14 Concerning the prefigurations of the Virgin v. D. Mourikē, *Αι βιβλικαί προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά*, Αρχαιολογικόν Δελτίον 25 (1970) 17 sqq; T. Papamastorakēs, *Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης*, Deltion ChAE 14 (1987/1988) 320 sqq; I. Kalavrezou, *Images of Mother: when the Virgin Mary became the Meter Theou,* DOP 44 (1990) 167 sqq; M. Aspra-Vardavakē, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον κώδικα Garrett 13*, *Princeton,* Athens 1992, 36 sqq; Chr. Hannick, *The Theotokos in Byzantine Hymnography: typology and allegory*, in: *Images of the Mother of God: perceptions of the Theotokos in Byzantium,* ed. M. Vasilakē, Aldershot 2005, 72 sqq; Ch. Kōnstantinidē, *Η Θεοτόκος ως Σκηνή του Μαρτυρίου με τις προεικονίσεις και ο Μελισμός στην αψίδα της Κόκκινης Παναγίας στην Κόνιτσα*, Deltion ChAE 29 (2008) 89 sqq; T. Albanē, *Ψάλατε συνετώς. Απεικονίσεις ύμνων σε υστεροβυζαντινά τοιχογραφικά σύνολα*, in: *Θωράκιον*, eds. I. Kakures, S. Chulia, Tz. Almpanē, Athens 2004, 231 sqq; E. Tsigaridas, *Η Παναγία στη μνημειακή ζωγραφική*, in: *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, ed. M. Vasilakē, Athens 2000, 134–135; N. Gkioles, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, Athens 2009, 17, n. 39.

15 S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, 50–51; X. Proestakē, *Οι ζωγράφοι Καβά. Συμβολή στη μελέτη του νότιου ελλαδικού χώρου (16ος-17ος αι. μ.Χ.),* Athens 2012, 60 sqq.



Fig. 7. Man of Sorrows. Church of Panagia Baphero in Stemnitsa, detail



Fig. 8. Divine Liturgy. Church of Panagia Baphero in Stemnitsa, detail

indivisible Holy Trinity, and the Sacrifice of Abraham a prefiguration of the mystery of the Holy Eucharist. The Annunciation to the Virgin follows, as the introduction to the Christological cycle, which continues on the south wall of the sanctuary with the Nativity (fig. 6) and the Presentation of Christ in the Temple, and in the nave, on the north, south and west walls. Lower down is the image of Christ as Man of Sorrows (fig. 7), the iconographic interpretation of the Incarnation of God and his death on the Cross for the redemption of mankind.[16] Portrayed next to the Man of Sorrows are three deacons, Stephen the Protomartyr, Laurentios (Laurence) and Nestor (?), whose presence is justified by their liturgical role in the preparation of the Holy Gifts.

In two zones on the north wall of the holy bema are representations from the Mariological cycle, the Prayer of Joachim and Anna, and the Aversion of the Gifts. In the next zone the Divine Liturgy (fig. 8), as antitype of the Heavenly Liturgy, occupies also the corresponding zone on the south wall. Four medallions with hierarchs in half body follow, corresponding to those on the south wall, among them John the Merciful (Eleemon), Gregory and Michael of Synada; the rest cannot be identified. In the lower zone is the Vision of Peter of Alexandria, which is of liturgical character and underlines the homoousios of Father and Son in the mystery of the Holy Eucharist. Inside the prothesis conch is the righteous Melchisedek. In the corresponding lower zone of the south wall are two standing unidentified saints. The Transfiguration and the Pentecost cover the bema vault. Thus, the mystical union of man with God, the transubstantiation of the Holy Gifts into the body and blood of Christ through the descent of the Holy Spirit, is achieved.[17]

The dado of the east wall is decorated with a velum, while that of the north and south walls of the sanctuary with a bichrome zigzag line.

Depicted on the front of the east arch are the Holy Mandylion, two flying and two incorporeal angels. In the intrados are the patriarchs Jacob and Moses in full figure, and Amos and Naum in half-body.

On the built templon, on either side of the Royal Doors are the Virgin *Hope of All* (fig. 9), enthroned and with the Christ-Child, Christ *Giver of Life* (Zoodotes) (fig. 10) and St John the Baptist in pose of supplication. Above the three figures is the Great Deesis with the Twelve Apostles. On the intrados of the Royal Doors are two angels, while on the intrados of the prothesis are Joachim and Anne. On the back face of the built templon are the hierarchs James the Brother of the Lord (Adelphotheos), Cyril of Alexandria and Ignatius the God-Bearer (Theophoros). The dado of the built templon is decorated with a velum.

In the nave, the Christological cycle continues in the upper zone of the south, north and west walls, as noted above, with the major events in Christ's life before his Passion, his public mission, the Passion and the Post-Resurrection events: the Baptism, the Transfiguration, the Raising of Lazarus, the Entry into Jerusalem, the Last Supper, the Betrayal, the Judgement of Pilate, the Road to Calvary (Helkomenos), the Healing of the Blind Man, the Healing of the Paralytic, the Woman of Samaria, the Crucifixion (fig. 11), the Resurrection, the Chairete of the Myrrh-Bearing Women, the Incredulity of Thomas, the Mid-Pentecost and the Stone (Lithos). Developed in the zone below is the Akathistos Hymn, on the south wall stanzas A–I, on the west wall in the corresponding zone stanzas K–O and on the north wall stanzas Π–Ω. In the lower zone of the walls of the nave are full-bodied saints. On the south wall are saints John the Theologian, Andrew, Peter and Paul holding a model of a church, Archangel Michael, saints Nicholas, Constantine and Helen, Athanasios and Anthony (in poor condition). On the north wall are saints George, Demeterios, Theodore the Teron and Theodore the Stratelates, Eustathios (Eustace) Placidus, Paraskevi,

[16] Dufrenne, *Les programmes iconographiques* , 54.

[17] Gkioles, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού,* 19 sqq, 22 sqq.



Fig. 9. Virgin Mary as "Hope of All", built templon in the Church of Panagia Baphero in Stemnitsa



Fig. 10. Christ as "Zoodotes", the built templon in the Church of Panagia Baphero in Stemnitsa



Fig. 11. Crucifixion. Church of Panagia Baphero in Stemnitsa

Kyriaki, Catherine and Marina. At about the mid-point of the north wall is the original entrance doorway. On the west wall are two monks, Sabbas and one unidentified, as well as the Deesis with Christ, the Virgin and St John the Baptist, while on the north wall adjacent to the built templon is the scene of the Birth of the Virgin, since the church is dedicated to the Panagia. On the piers of the transverse arch are the prophets Joel and Haggai, saints Mercurius and Nicholas of Myra, and two seraphim.

The dado on the north, south and west walls is decorated with a bichrome zigzag line.

On the vault of the nave is the central medallion with Christ Pantocrator, surrounded by the Angelic Liturgy with the Virgin and St John the Baptist, and in the pendentives the four evangelists with their symbols. In the two zones developed along the length of the vault are twelve prophets depicted in full body: David, Solomon, Zachariah, Ezekiel, Jeremiah, Daniel, Zephaniah, Habbakuk(?), Malachi, Jonah, Zachariah, Elisha, Elijah and Isaiah. Between the two zones is a decorative vegetal pattern, like the one between the lower and the second zone on the south and north walls.

A similar iconographic programme to that in the Church of the Panagia Baphero was followed by the anonymous painters who decorated the churches of Prophet Elijah in the Castro neighbourhood, and of St Panteleemon on the outskirts of Stemnitsa, beside the road towards Dimitsana. Likewise, these churches are of the same architectural type, single-aisle with vaulted roof. However, no donor inscriptions survive.

The Church of *Prophet Elijah* is located close to the Panagia Baphero.[18] As noted already, it is of single-aisle with vaulted roof type and of internal measurements 3.1 × 8.3 m.

[18] Moutsopoulos, *Η αρχιτεκτονική των εκκλησιών*, 131 sqq; Gkētakou, *Τα χριστιανικά μνημεία*, 65 sqq; A. Bakourou, *Οι εργασίες συντήρησης των μνημείων της Στεμνίτσας (Μέρος 3ο)*, in: *Η Στεμνίτσα*, Φεβρουάριος – Απρίλιος 2008, 7.



Fig. 12. Virgin Platytera.
Church of Prophet Elijah in Stemnitsa



Fig. 14. Divine Liturgy, detail.
Church of Prophet Elijah in Stemnitsa



Fig. 13. Nativity of Christ.
Church of Prophet Elijah in Stemnitsa



Fig. 15. Man of Sorrows.
Church of Prophet Elijah in Stemnitsa

Subjects of eucharistic content dominate in the sanctuary. In the semi-vault of the apse is the Virgin Platytera between flying angels (fig. 12). Below her is a zone of six prophets in half-body in medallions, in "From on High the Prophets". They hold open scrolls inscribed with passages relating to the prefigurations of the Virgin:[19] Habbakuk, Ezekiel, Moses and three still unidentified. Below them are the Concelebrant Hierarchs, James, Athanasios, John Chrysostom, Basil, Gregory the Theologian and one other unidentified hierarch, as well as the Melismos. Represented on the front of the apse are the Holy Mandylion and the Annunciation to the Virgin, and on the piers Stephen the Protomartyr and St Laurence. On the south wall of the bema, the Christological cycle continues with the Nativity (fig. 13) and the Presentation in the Temple in the upper zone. The Divine Liturgy (fig. 14) follows, which extends also into the corresponding zone on the north wall, while in the lower zone are three hierarchs in frontal pose, St Vlasios (Blaise), St John Eleemon and one other now lost due to damage of

[19] V. n. 14 supra.



Fig. 16. Christ as "Zoodotes", the built templon. Church of Prophet Elijah in Stemnitsa

the wall-paintings at this point. On the north wall of the bema, in the upper zone, the Pentecost and the Dormition of the Virgin are followed by the Divine Liturgy, as noted already, while in the lower zone is the Vision of St Peter of Alexandria. In the prothesis conch is the Man of Sorrows (fig. 15) with the lifeless Christ on the Cross and the Virgin and St. John in a pose of supplication. The scene of the Ascension covers the bema vault.

Depicted on the built templon are the enthroned figures of Christ Zoodotes (fig. 16) and the Virgin *Hope of All* (fig. 17), while St John the Baptist is in a pose of supplication. Above these three is the Great Deesis with Christ, the Virgin, John the Baptist and the Twelve Apostles. On the intrados of the Royal Doors are two angels (fig. 18) and of the prothesis gate Joachim and Anne. On the back face of the templon screen are hierarchs in frontal pose: Dionysios the Areopagite, Ignatius the God-Bearer and Spyridon.

In the nave, the Christological cycle continues on the north and west walls, in the upper zone as well as in the vault, with the Baptism, the Transfiguration, the Raising of Lazarus, the Entry into Jerusalem, the Healing of the Paralytic, the Woman of Samaria, the Healing of the Blind Man, the Last Supper, the Betrayal, the Judgement of Pilate, the Crucifixion (fig. 19), the Lamentation, the Resurrection, the Incredulity of Thomas, the Chairete of the Myrrh-Bearing Women and the Pentecost.

In the zone below, on the north, south and west walls are scenes of martyrdoms and miracles of saints,



Fig. 17. Virgin Mary as "Hope of All", the built templon. Church of Prophet Elijah in Stemnitsa

which are articulated with the saints in the lower zone of the walls of the nave. On the north wall are ten representations: the Fiery Ascent of Prophet Elijah, the Beheading of St George, St George on the Wheel, St Nestor slaying Lyaeus, the Martyrdom of St Andrew, the Martyrdom of St Theodore by fire, the Martyrdom of St Eustathios and his family in the fire in the belly of the brazen bull, and three other unidentified scenes. Correspondingly on the south wall are ten scenes of martyrdoms and miracles: the Beheading of St John the Baptist, the Crucifixion of Peter (?), the Beheading of an unidentified saint, four representations from the cycle of the Archangels, the Miracle in Chonae, the Appearance of the Angel to the Seer Balaam, the Three Youths in the Fiery Furnace and Daniel in the Lions' Den, the Crucifixion of St Andrew, St Nicholas an old man offering charity to the poor and St Nicholas delivering the ship from danger. On the west wall are five representations of martyrdoms of saints: Two from the Ordeals of St Paraskevi, the Beheading of St Kyriaki (?), St Kyriaki praying and the Beheading of St Catherine.

In the lower zone of the walls of the nave are full-bodied saints. Of the twelve saints on the north wall eight survive: Catherine, Barbara, Kyriaki and Paraskevi, Mercurius, Eustathios Placidus and Theodore Teron. There are twelve saints on the south wall too: John the Theolo-



Fig. 18. Angel, the intrados of the Royal Doors, detail. Church of Prophet Elijah in Stemnitsa



Fig. 19.Crucifixion. Church of Elijah in Stemnitsa

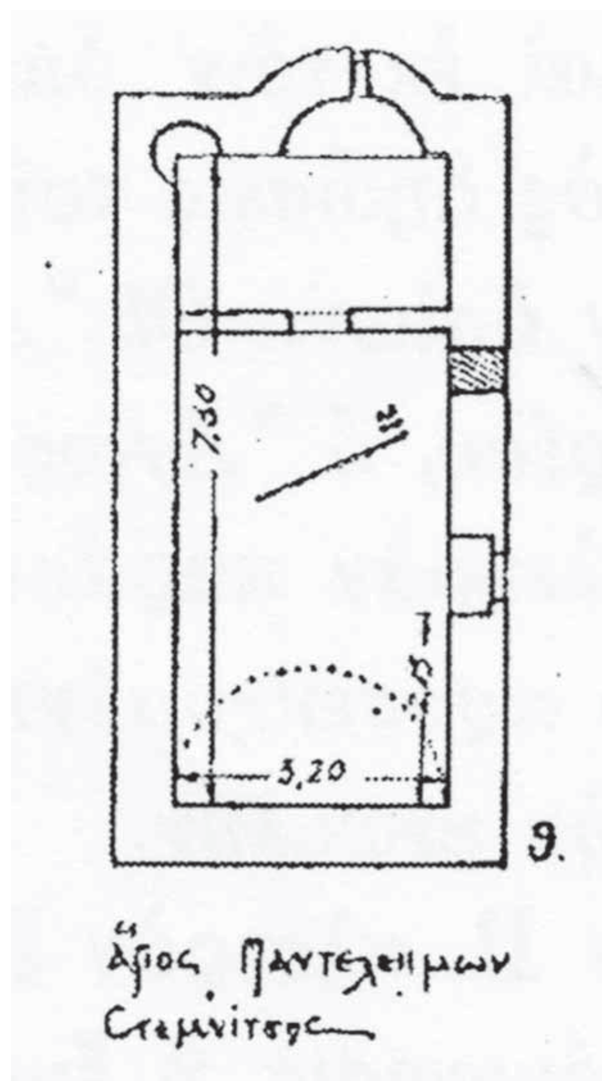


Fig. 20. Plan of the Church of St Panteleemon in Stemnitsa (after: Moutsopoulos, Η αρχιτεκτονική)

gian, Peter and Paul holding a model of a church, Archangel Michael, Andrew, Constantine and Helen, Nicholas, Gregory the Theologian, Athanasios and two other unidentified hierarchs. At about the mid-point of the lower zone of the south wall is the original entrance doorway, while in the west wall is the later doorway, the creation of which destroyed part of the wall-paintings. Depicted on the west wall are the saintly monks Anthony and Sabbas, and the Scale of Justice from the representation of the Last Judgement. The dado of the walls of the nave is decorated with a bichrome zigzag line.

On the vault of the nave in the medallion is Christ Pantocrator, surrounded by the Angelic Liturgy with the Virgin and St John the Baptist. In the pendentives are the symbols of the evangelists and in the four spandrels are the four evangelists, Luke, Matthew, Mark and John the Theologian with Prochorus. In the two zones developed along the length of the vault, on either side of the central medallion, are sixteen full-figure prophets: Zachariah, Ezekiel, Zephaniah, Aaron, Moses, Elijah, Zachariah, Solomon, Jeremiah, Jacob, Habakkuk, Daniel, Malachi, Isaiah and David.

The Church of *St Panteleemon,*[20] of the same architectural type as the Panagia Baphero and Prophet Elijah, and measuring 3.20 × 7.60 m (fig. 20), stands at the entrance to Stemnitsa. As noted above, there is no donor inscription and a similar iconographic programme to the previous two churches is followed in its wall-paintings.

In the holy bema, the Virgin Platytera (fig. 21) in the midst of angels occupies the semi-vault of the apse. In the two zones below are the prophets Daniel, Ezekiel, David, Moses, Aaron, Solomon, Gideon, Habakkuk (fig. 22) and Zachariah, in "From on High the Prophets", and the Concelebrant Hierarchs Cyril of Alexandria, Athanasios, John Chrysostom, Basil, John the Theologian and James the Adelphotheos. On the front of the apse are the Hospitality of Abraham (fig. 23) and the Sacrifice of Abraham, followed by the Annunciation to the Virgin and, on the piers, Stephen the Protomartyr (fig.40) and Simon the Stylite. On the south wall, in the upper zone, are the Nativity (fig. 24) and the Presentation of Christ in the Temple. Below these is the Divine Liturgy (fig. 24), which extends also onto the north wall, and in the lower zone are the frontal figures of the hierarchs Blaise, John Eleemon and Gregory of Nyssa.

[20] Moutsopoulos, *Η αρχιτεκτονική των εκκλησιών*, 134 sqq; Gkētakou, *Τα χριστιανικά μνημεία της Στεμνίτσης*, 162 sqq; Bakourou, *Οι εργασίες συντήρησης (Μέρος 3ο)*, 7.



Fig. 21. Virgin Platytera. Church of St Panteleemon in Stemnitsa



Fig. 22. Prophet Habakkuk. Church of St Panteleemon in Stemnitsa



Fig. 23. Hospitality of Abraham. Church of St Panteleemon in Stemnitsa

In the upper zone of the north wall is the Dormition of the Virgin, and in the lower zone the Vision of Peter of Alexandria. In the prothesis conch is the Man of Sorrows (fig. 25), with Christ on the Cross flanked by the Virgin and St John and two flying angels in lament. The dado of the walls is decorated with a bichrome zigzag line. The scene of the Ascension covers the sanctuary vault.

On the built templon are the figures of the Virgin *Hope of All* (fig. 26), Christ Zoodotes (fig. 27), John the Baptist in pose of supplication and, next to the Virgin, St Panteleemon, to whom the church is dedicated. Above these figures is the Great Deesis with the Twelve Apostles. On the intrados of the Royal Doors are two angels. On the back face of the templon are the hierarchs Dionysios the Areopagite, Ignatius Theophoros (fig. 42), Andrew the Cretan and Spyridon. The dado of the built templon screen is decorated with velum and flowers, while on the back face is a bichrome zigzag line.

In the nave, the Christological cycle continues in the upper zone on the north, south and west walls, with the Baptism, the Transfiguration, the Raising of Lazarus, the Entry into Jerusalem, the Last Supper, the Betrayal, the Crucifixion (fig. 36), the Descent into Hell (Anastasis), the Incredulity of Thomas, the Chairete of the Myrrh-Bearing Women, the Healing of the Paralytic, the Woman of Samaria, the Healing of the Blind Man and, on the vault, the Judgement of Pilate and the Lamentation. Narrated in the zone below on the same three walls of the nave are martyrdoms and miracles of saints, in articulation with the figures of saints represented in the lower zone. On the north wall are ten scenes: St Panteleemon on the Wheel, the Beheading of St Panteleemon, St George before Diocletian, the Beheading of St George, the Martyrdom of St Demetrios, St Nestor slaying Lydius, the Martyrdom of St Theodore in the fire, the Beating of St Theodore, the Crucifixion of St Theodore and St Eustathios and his family in the fire in the belly of the brazen bull. On the south wall, again in ten scenes: the Beheading of St John the Baptist (in poor condition), the Miracle in Chonae, the Appearance of the Angel to the Seer Balaam, the martyrdom of a saint by crucifixion and four miracles of St Nicholas: St Nicholas freeing the ship in danger, St Nicholas an old man offering charity to the poor (two representations) and one more unidentified miracle. On the west wall are five scenes: the Beheading of St Catherine and of St Kyriaki, St Kyriaki praying and two other unidentified martyrdoms.

In the lower zone of the walls are frontal full-bodied saints. On the north wall: Marina, Paraskevi, Kyriaki, Anastasia, Mercurius, Eustathios, Procopius, Theodore Stratelates and Theodore Teron, Nestor, George and Demetrios (?). On the south wall: Archangel Michael, Sts Constantine and Helen, and four unidentified saints in poor condition. At the mid-point of this wall is the entrance doorway, which was later enlarged, destroying part of the wall-paintings. This applies also to the window that was created in the second zone.

In the lower zone of the west wall are four full-figure saints, only one of which survives, St Sabbas, along with Scale of Justice from the representation of the Last Judgement. The dado is decorated with a bichrome zigzag line.



Fig. 24. Nativity of Christ and the Divine Liturgy, detail. Church of St Panteleemon in Stemnitsa.



Fig. 25. Man of Sorrows. Church of St Panteleemon in Stemnitsa

On the vault is a central medallion with Christ Pantocrator, around which is the Angelic Liturgy with the Virgin and St John the Baptist, and in the pendentives are the symbols of the four evangelists. In the four spandrels are the evangelists, Luke, Mark, Matthew and John the Theologian with Prochorus. In the two zones developed along the length of the vault are twelve full-bodied prophets: Solomon, Isaiah, Habakkuk, David, Moses, Jacob, Malachi, Zachariah, Zephaniah, Zachariah the young, and two other unidentified ones.

In the three churches of the same architectural type (single-aisle with vaulted roof), the Panagia Baphero, Prophet Elijah and St Panteleemon, important similarities are observed in the arrangement of the iconographic programme, which corresponds to that of domed churches, as the figure of Christ Pantocrator is depicted in the vault. In all three monuments the iconographic programme is clear, there are no singularities and its constitution bespeaks knowledge of the symbolic meaning of the parts of the church, consistent with canons that have applied since the Palaiologan period.[21]

In all three churches the subjects of eucharistic content are placed in the space of the sanctuary in a similar way. On the built templon, the figures of Christ Zoodotes, the Virgin *Hope of All*, St John the Baptist and the Great Deesis with the Twelve Apostles follow exactly the same arrangement. Likewise, in the nave the Christological cycle comprises twenty common scenes and includes the major events prior to the Passion, Miracles of the Lord, the Passion, the Resurrection and Post-Resurrection episodes. Figures of saints in the lower zone of the walls complete the programme. Characteristic of the period are the depictions of the apostles Peter and Paul holding a model of a church, symbol of the Church they founded.[22]

On the vault too the same arrangement is followed in all three churches, with Christ Pantocrator in the central medallion, surrounded by the angelic hosts, the Virgin and St John the Baptist, in half-body, and in the pendentives the four evangelists with their symbols. On either side of the central medallion are full-bodied figures of the prophets.

Particularly striking are the similarities in the programme in the churches of Prophet Elijah and of St Panteleemon, with regard to both the position and the choice of the representations.

This close affinity of the iconographic programme includes an extensive cycle of martyrdoms, with scenes encountered in both monuments. Furthermore, in the Church of St Panteleemon the martyrdom of the commemorated saint is depicted, while in the Church of Prophet Elijah the prophet's Fiery Ascent to Heaven is represented in correspondence. Concurrently, two minor cycles of miracles are illustrated, of St Nicholas and of the Archangels, as well as the scene of the Weighing of Souls with the Scale of Justice from the Last Judgement.

The Church of the Panagia Baphero, which is dedicated to the Mother of God, presents some differences in the iconographic programme. In the sanctuary, in addition to the subjects of eucharistic content, is the representation of the Virgin the Burning Bush, one of the prefigurations of the Theotokos. In the nave, an abbreviated

---

[21] E. Delēgiannē-Dōrē, *Οι τοιχογραφίες του υστεροβυζαντινού ναού των Ταξιαρχών στην Αγριακόνα*, in: *Πρακτικά Β΄ Τοπικού Συνεδρίου Αρκαδικών Σπουδών*, Athens 1990, 541 sqq, with selected examples.

[22] For further discussion on this subject and related bibliography v. A. Davidov-Temerinski, *Concordia Apostolorum. Zagrljaj apostola Petra i Pavla. Povodom freske iz Mušnikova kod Prizrena*, ZLUMS 32–33 (Novi Sad 2002) 83–105; X. Proestakē, *Western influences on 17th-century post-Byzantine wall paintings in the Peloponnese: Roots in the 16th century*, Byzantinoslavica 68 (2010) 291–352. V., also, Gkioles, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού*, 45 sqq.



Fig. 26. Virgin Mary as "Hope of All", the built templon. Church of St Panteleemon in Stemnitsa



Fig. 27. Christ as "Zoodotes", the built templon. Church of St Panteleemon in Stemnitsa

Mariological cycle is narrated pictorially, as are the 24 stanzas of the Akathistos Hymn.

The Church of the Life-Bearing Source (Zoodochos Pege) or *Chrysopege* (fig. 28) is of a different architectural type from the three previous monuments and is also much larger.[23] It is situated a short distance to the northeast of Stemnitsa, on a rugged foothill of Mount Klinitsa, which surrounds the town. The church is the katholikon of a stavropegiac monastery, which tradition has it was built in 1443.[24] Of composite cross-in-square with dome type, it measures internally 6.70 × 8.80 m (fig. 29). The entrance, 0.80 m. wide and 1.60 m. high, is on the west side. The sanctuary is tripartite with three conches, which are semicircular inside and three-sided outside. In each conch is a slit window framed by a dentil band that also runs round the three sides of the apses. Above the slit window of the bema, which is larger than the other two, a dentil band describes the symbol of the cross. The masonry of the church was coated by cement plaster and only recently has its original aspect been revealed.[25] The east and the south side are constructed in the system of cloisonné masonry, while the north and west sides are of rubble masonry. At the height of the springing of the north and south arms of the cross, two blind arcades are formed on the exterior, which are framed by a double arch. In the middle of the west arm is a single brick band, crowning a poros cross. In the archivolt above the entrance doorway is the wall-painting of the Virgin the Life-Bearing Source or Fountain of Life (Zoodochos Pege). In the dome, which is covered entirely by horizontal bricks, are four arched windows.

During the Late Ottoman period, the monastery housed for a long period the Greek School of Stemnitsa, which was a nursery of spirituality and learning. Preserved above the entrance doorway on the west side of the church is the donor inscription,[26] written neatly in black majuscule letters on a white ground. It is structured in six lines but part of the fifth line is missing and the sixth line no longer survives.

ΑΝΗΣΤΟΡΙΘΕΙ Ο ΘΕΙ(ΟΣ) Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΟΥΤΟΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ

ΔΕΣΠΗΝΗΣ ΥΜΩΝ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ ΤΗΣ ΕΠΟΝΩΜΑΖΟΜΕΝΗΣ ΖΟΩΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ ΔΙΑ ΣΗΝΔΡΟΜΗΣ

Κ(ΑΙ) ΚΟ[Π]ΟΥ ΒΙΣΑΡΙΟΥ ΙΕΡΟΜΩΝΑΧΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ ΠΟΤΕ ΑΧΙΛΙΟΥ ΑΡΧΙΕΡΕΩΣ Κ(ΑΙ) ΤΙΜΙΩΤΑΤΩΝ ΑΡΧΩΝ

---

[23] Moutsopoulos, *Η αρχιτεκτονική των εκκλησιών*, 37 sqq; Gkētakou, *Τα χριστιανικά μνημεία*, 118 sqq; A. Zahou, *Μεσαιωνικά μνημεία Γορτυνίας*, Αρχαιολογικόν Δελτίον 8 (1923) 76.

[24] Veēs, *Η ελληνική Σχολή*, 381.

[25] V., also, Moutsopoulos, *Η αρχιτεκτονική των εκκλησιών*, 39 sqq.

[26] Moutsopoulos and Gkētakou both published this inscription but with some differences. Moutsopoulos further suggested the existence of a sixth line now lost. Cf. Moutsopoulos, *Η αρχιτεκτονική των εκκλησιών*, 42; Gkētakou, *Τα χριστιανικά μνημεία της Στεμνίτσης*, 142–143.



Fig. 28. Church of Zoodochos Pege (Chrysopege) in Stemnitsa, seventeenth century, from the southeast

ΤΟΝ ––––––––––––––– [Τ]ΗΣ ΑΥΤΗΣ ΧΩΡΑΣ ΣΤΕΜΝΗΤΖΑΣ ΕΙΣ ΨΥΧ[ΙΚ]ΗΝ ΑΥΤΩΝ Σ(ΩΤΗ)ΡΙΑΝ Κ(ΑΙ) ΤΟΝ ΓΟ(ΝΕΩΝ)

ΑΡ[ΧΙΕΡΑΤΕΥΟ]ΝΤΟΣ ΤΟΥ [ΤΙΜΙ]ΩΤΑΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛ[ΙΤΟΥ] [ΚΥ]ΡΙΟΥ ΚΥΡ ΘΕΟΔΩΡΙΤΟΥ

According to the inscription, this Church of the Mother of God with the epithet Zoodochos Pege, was decorated with the contribution and the toil of the hieromonk Bessarion, at the expenses of the chief priest Achilleios and noble citizens of Stemnitsa, whose names are not preserved, for the salvation of their own souls and the souls of their parents, when the Most Reverend Sire Theodoritos was Metropolitan. Neither the name of the painter nor the date of the decoration is preserved, because the last line is missing.

The monastery katholikon was renovated in 1800 at the expenses of the prior (hegumen) Germanos Kantzias from Stemnitsa, as recorded in an inscription incised on a marble plaque incorporated in the north wall of the nave.[27] The six-line inscription written in capital letters reads:

1800 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 25

+ ΑΝΗΓΕΡΘΙ ΑΥΤΙ Η ΠΑΡΟΥΣΑ ΣΕΒΑΣΜΙΑ ΜΟΝΗ ΤΙΣ

ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΙΣ ΕΚ ΒΑΘΡΟΥ ΓΗΣ ΔΙΑ ΣΗΝΔΡΟ

ΜΗΣ ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΠΑΝΟΣΙΟΤΑΤΟΥ ΑΓΙΟΥ

ΠΡΟΙΓΟΥΜΕΝΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΓΕΡΜΑΝΟΥ ΤΟ ΕΠΗΚΛΙΟΝ ΚΑΝΤΖ

ΑΣ ΕΚ ΚΩΜΗΣ ΣΤΕΜΝΗΤΖΙΣ ΕΙΣ ΨΙΧΙΚΗΝ ΑΥΤΟΥ ΣΟΤ[Η]ΡΙΑΝ.

Many graffiti referring to the history of the Greek War of Independence are scribbled on the wall-paintings of the nave.[28]

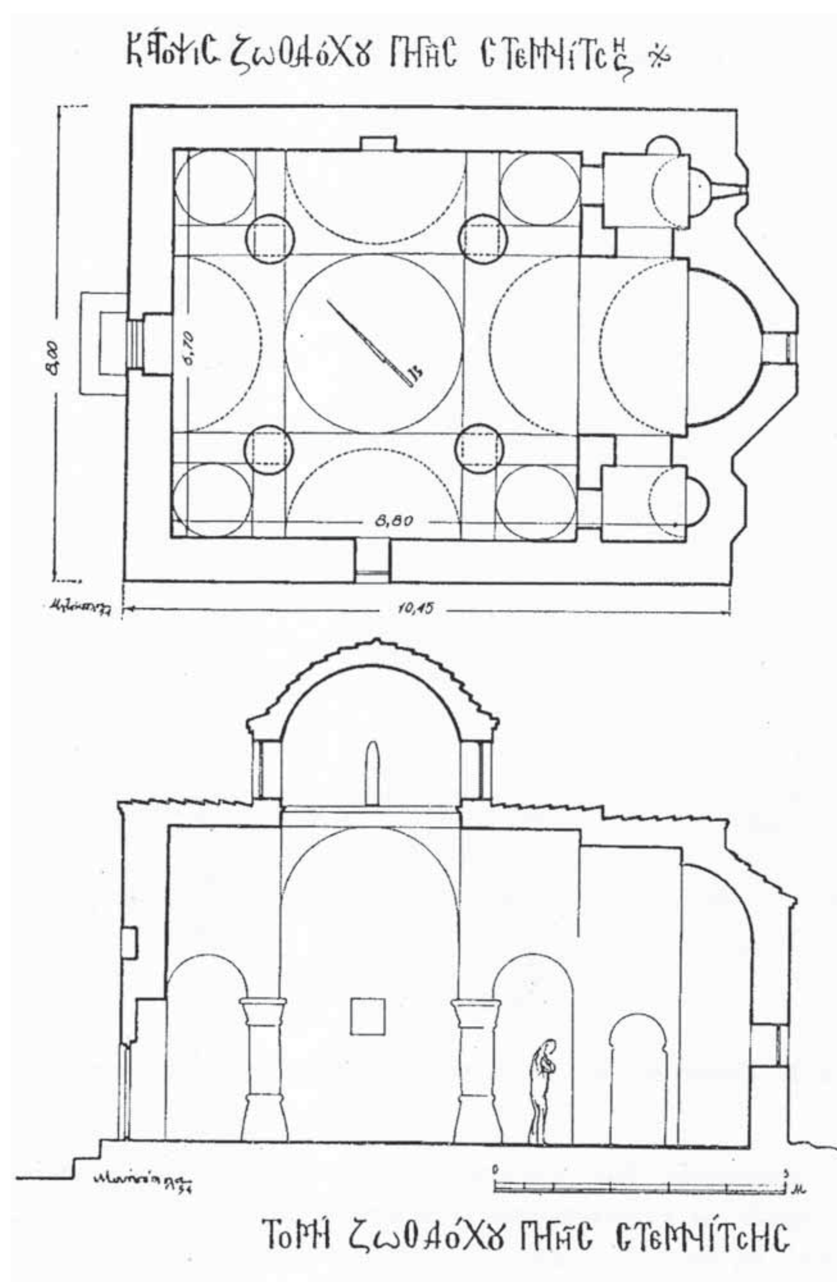


Fig. 29. Plan of the Church of Zoodochos Pege in Stemnitsa (after: Moutsopoulos, Η αρχιτεκτονική)

Almost every inch of the church interior is covered by wall-paintings, distributed on all surfaces of the walls, the arms of the cross and the dome. The representations in the tripartite sanctuary are of liturgical content, from the Christological and the Mariological cycle, the cycle of St John the Baptist, the cycle of the Parables, martyrdoms and figures of saints. Depicted in the semi-vault of the bema apse is the Virgin Wider than the Heavens (*Platytera ton Ouranon*) flanked by archangels (fig. 30). In the three zones below are the Divine Liturgy (fig. 30), which extends on the north and south walls of the sanctuary, the Hospitality of Abraham (fig. 30), the Communion of Apostles with the Metadoses (fig. 31) and the Metalepses, the Concelebrant Hierarchs (fig. 31) Dionysios the Areopagite, Gregory the Theologian, John Chrysostom, Basil, Athanasios and Gregory the Dialogist, as well as the Melismos. On the front of the apse is an angel holding a crown and surrounded by a vegetal ornament. On the north wall of the bema, in the upper zone, are two scenes from the Christological cycle, Christ with the Woman of Samaria and the Healing of the Blind Man, while in the

[27] Moutsopoulos, *Η αρχιτεκτονική των εκκλησιών*, 45, no. 6, and Gkētakou, *Τα χριστιανικά μνημεία,* 144, no. 25.

[28] Moutsopoulos, *Η αρχιτεκτονική των εκκλησιών*, 43 sqq; Gkētakou, *Τα χριστιανικά μνημεία,* 143 sqq.



Fig. 30. Virgin Platytera, the Divine Liturgy (detail) and the Hospitality of Abraham. Church of Zoodochos Pege in Stemnitsa



Fig. 31. The Communion of Apostles (the Metadoses) and the Concelebrant Hierarchs (Dionysios Areopagite, Gregory the Dialogist and John Chrysostom). Church of Zoodochos Pege in Stemnitsa

corresponding zone on the south wall are the Parable of the Publican and the Pharisee, and the Appearance of the Angel to the Seer Balaam. In the next zone, on the north and the south wall respectively, is the Divine Liturgy, as noted above, and in the lower zone are two martyrdoms of unidentified saints-bishops, while represented in frontal pose are Sts Cyril and Spyridon. On the bema vault are the Ascension and the Pentecost.

Depicted in the semi-vault of the prothesis conch is the Sacrifice of Abraham (fig. 32) and in the zone below is the Man of Sorrows with Christ, the Virgin and John (fig. 32). On the front of the apse is a vegetal ornament. In a conch formed in the north wall of the prothesis are the figures of two deacons, Stephen the Protomartyr and one unidentified, along with the righteous Melchisedek(?). Next to St Stephen is the Vision of Peter of Alexandria, which also occupies the west wall of the prothesis. Represented in a medallion above Christ is St Peter (*Αγ. Πέτρος εν το Άραγος* (sic)). In the prothesis vault there are four scenes from the Mariological cycle, the Prayer of Joachim and Anne, the Aversion of the Gifts, the Blessing of the Priests and the Presentation of the Virgin in the Temple. The gate to the prothesis is in the south wall. Depicted on the intrados are two martyrdoms, St Peter on the Cross and the Beheading of Apostle Paul, as well as St Leo of Catania (*Αγ. Λέων ο εν Κατάνης*). A small conch with Islamic-style ogee arch is also opened in the intrados of the prothesis gate, which is guarded by two cherubim. On the west wall of the prothesis is the image of the stylite saint Ephraim the Syrian.

Depicted in the semi-vault of the diakonikon is Christ the Saviour amidst Archangels. He blesses with the right hand and holds an open gospel-book in the left. On his cross-inscribed halo is the inscription: *Ο ΩΝ*. Two deacons, Laurence and Philip, are represented in the zone below. On the front of the apse is a vegetal ornament. In the lower zone of the south wall of the diakonikon are the figures of three hierarchs in frontal pose, Michael of Synnada, Timothy and Germanos the Patriarch. Above them are three medallions with saints, Menas, Avivus and one unidentified. In the vault of the diakonikon are four scenes from the cycle of St John the Baptist, the Birth of the Forerunner, Prophet Zachariah sacrificed in the temple, the Banquet of Herod and the Beheading of St John the Baptist. Opened in the north wall is the gate of the diakonikon, depicted on the intrados of which are full-bodied martyrs in frontal pose: Sisynios, Theophytos and Porphyrios. Also opened in the intrados is a conch with an Islamic-style ogee arch, corresponding to that in the prothesis gate. The gate of the diakonikon is guarded by two cherubim. Depicted on the west wall are the stylite saint Alypios and the martyr Leontios.

The initial form of the built templon was altered and renovated in the early nineteenth century. According to an inscription preserved on it, this was carried out by the hegumen of the monastery, Germanos Kantzias, in 1805.[29] So, in place of the built templon a gilded wooden iconostasis was erected, with four despotic icons – of Christ Pantocrator, the Virgin the Life-Bearing Source, St John the Baptist and Archangel Michael. Above these are ten small icons from the Dodecaorton and the rood figures (Lypera) with the Crucified Christ, the Virgin and John. Two representations from the built templon are kept, the Birth of the Virgin and the Dormition of the Virgin, as well as two figures of stylite saints, Daniel and Simon, and the dado-velum on the lowest part. On the intrados of the prothesis gate and the diakonikon gate are two angels.

In the nave, the Christological cycle continues on the north, south and west walls, as well as the arms of the cross, with the Nativity of Christ, the Annunciation, the Presen-

[29] The inscription is six-lined and is written in capital letters:
1805
ΤΟ ΘΙΟΝ ΚΑΙ ΙΕΡΟΝ
ΤΕΜΠΛΟΝ ΑΝΗΓΕΡ
ΘΗ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΓΕΡΜΑ
ΝΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ
ΚΑΝΤΖΑ.

V. Moutsopoulos, *Η αρχιτεκτονική των εκκλησιών,* 45, and Gkētakou, *Τα χριστιανικά μνημεία,* 145.



Fig. 32. Sacrifice of Abraham and the Man of Sorrows. Church of Zoodochos Pege in Stemnitsa



Fig. 33. Crucifixion, three of the 24 stanzas of the Akathistos Hymn and the martyrdoms of the saints George, Samonas and Abibos and Catherine. Church of Zoodochos Pege in Stemnitsa

tation of Christ in the Temple, the Baptism, the Raising of Lazarus, the Transfiguration, the Entry into Jerusalem, the Washing of the Feet (Nipter), Judas receiving the thirty pieces of silver, the Last Supper, the Betrayal, Judas casting down the thirty pieces of silver, the Scourging, the Mocking, the Judgement of the High Priests, the Judgement of Pilate, the Road to Calvary (Helkomenos), the Crucifixion (fig. 33), the Lamentation, the Descent from the Cross, the Resurrection (Anastasis), the Stone (Lithos), the Incredulity of Thomas, *Peace to us* [*love*] *one another* (*Ειρήνη ημίν αλλήλους*), the Noli Me Tangere, the Chairete of the Myrrh-Bearing Women, the *Lord is Risen* (*Ανέστη ο Κύριος*) and *They found the linen cloths* (*Εύρον τα οθόνια*).

Similarly, distributed on the walls of the nave and the arms of the cross are the 24 stanzas of the Akathistos Hymn (fig. 33). Likewise, the martyrdoms of the saints are narrated in 31 representations: of Artemios, Stephen, Theodore Teron, Eleutherios the Cubicularius, Eleutherios, Babylas, Anthenogenus, Demetrios, George (fig. 33), Sebastian, Ignatius the Theophoros, Samonas and Abibos (fig. 33), Platon, Longinus, Niketinos(?), Paul the Eleemon, Hermolaos, Procopius, the Sts Anargyroi, Catherine (fig. 33), Paraskevi, the Three Youths in the Fiery Furnace, the Beheading of St Nestor, the Stoning of St Jeremiah, and a further seven unidentified martyrdoms.

The Parables cycle continues on the west wall of the nave with the Parable of the Good Samaritan, and on the south wall with the Parable of the Prodigal Son, while in the north cross arm are the Lauds (Ainoi) and the Zodiacal cycle.

In the lower zone of the north, south and west walls are 29 figures of saints in full figure and frontal pose: Euthymios the Coenobiarch, Sabbas, Anthony, Mercurius, Theodore Teron, Nicholas, Andrew, the apostles Peter and Paul, and two other unidentified saints. Next to these is the representation in monumental scale of the Virgin the Life-Bearing Source, surrounded by the framed figures of eight prophets: David, Solomon, Isaiah, Daniel, Barlaam, and three unidentified ones, holding open scrolls inscribed with passages relating to the prefigurations of the Virgin. Above this representation is that of *The twelve tribes offering gifts in the tabernacle of the testimony,* as the Ark and the Tabernacle of the Testimony are linked too with the Virgin and her prefigurations. On the south wall are the standing figures of the saints Gregory, John Chrysostom, James the Persian, Artemios, Constantine and Helen, Athanasios, Niketas, and three unidentified. On the west wall, to the left of the entrance doorway, are the female saints Paraskevi, Catherine, Irene, Kyriaki, Barbara



Fig. 34. "From on high the prophets", the northeast calotte, detail. Church of Zoodochos Pege in Stemnitsa

and Marina, while on the right are Archangel Michael, the two donors the monks Achilleios and Bessarion, holding a model of the church, and St Sisoes. Between the two donors are the inscriptions:

A) 1. ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(Ε)ΟΥ ΑΧΙΛΗΟΥ ΑΡΧΙΕΡΕΩΣ

B) 1. ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(Ε)ΟΥ ΤΟΥ -----

2. ΟΣΙΩΤΑΤΟΥ ΤΟΥ [ΒΙΣΑΡΙΟΥ] -----

3. ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ.

On either side of the head of St Sisoes is the inscription:

Ο ΑΓΙΟΣ ΣΙΣΩΗΣ

ΕΡΧΩΜΕΝΟΣ Π[Ο]Τ[Ε]----ΕΥΡΩΝ ΤΑΦΟΝ

ΚΑΙ ΘΑΥΜΑΣΑΣ ΜΕΝ ΟΥΤΩ ΟΡΡΩ ΣΕ ΤΑΦΕ ΔΟΙΛΟΝ

ΟΣ----ΝΘΕΑ Κ(ΑΙ) ΚΑΡΔΙΟΣΤΑΛΑ[Κ]ΤΟΝ ΔΑΚΡΙΟΝ

ΧΕΟΝ ΧΡ(ΕΟ)Σ ΤΟ ΚΟΙΝΟΦΛΙΤΟΝ ΕΙΣ ΝΟΥΝ ΛΑΜΒΑΝΟΝ ΠΩΣ

ΟΥΝ ΜΕΛΟ ΔΙΕΛΘΕΙΝ ΒΑΒΑΙ ΠΕΡΑΣ ΤΟΙΟΥΤΟΝ ΑΙ ΑΙ ΘΑΝΑΤΕ

ΤΙΣ ΔΥΝΑΤΑΙ ΦΥΓΗΝ ΣΕ.



Fig. 35. Akathistos Hymn, the stanza VII. Church of Zoodochos Pege in Stemnitsa

In the zone above the standing saints, on the north, south and west walls, are medallions enclosing figures of saints and martyrs, such as Cosmas and Damian, Thallaios, Eugenios, Orestes, Sergius, Julita and Kerykos, as well as three unidentified ones.

In the calottes formed in the four corner bays, next to the arms of the cross, are the Virgin Wider than the Heavens surrounded by the prophets Daniel, Isaiah, Solomon and David, in "From on High the Prophets", in the northeast calotte (fig. 34); Christ Pantocrator and All Saints in the northwest calotte; Christ Great High Priest surrounded by four cherubim in the southeast calotte; Christ Emmanuel in the hymn *What have we brought for you O Christ* in the southwest calotte.

In the dome is the central medallion with the figure of Christ Pantocrator, surrounded by heavenly hosts with full-bodied angels, seraphim, tetramorph cherubim and rotae. The angelic hosts frame to the east the Theotokos in supplication and to the west St John the Baptist. Written in the band of the medallion enclosing the Pantocrator is the inscription: + *ΕΞ ΟΥΡΑΝΟΥ ΕΠΕΒΛΕΨΕΝ Ο Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΕΙΔΕ ΠΑΝ ΤΟΥΣ ΥΙΟΥΣ ΤΩΝ ΑΝΩ ΕΞ ΕΤΟΙΜΟΥ ΚΑΤΟΙΚΗΤΗΡΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΕΠΕΒΛΕΨΕΝ ΕΠΙ ΠΑΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝΤΑΣ ΤΗΝ ΓΗΝ ΠΛΑΣΑΣ ΚΑΤΑ ΜΟΝΑΣ ΤΑΣ ΚΑΡΔΙΑΣ ΑΥΤΩΝ.*

Depicted in the lunettes of the tympanum, between the windows, are 16 full-bodied prophets holding open scrolls: Zachariah, Moses, Solomon, David, Isaiah, Jeremiah, Zephaniah, Jonah, Jacob and some unidentified. In the pendentives are the four evangelists with their symbols. On the two columns to the east, upholding the dome, the figures of Prophet Elijah and St Charalambos.

The iconographic programme of the katholikon of the Zoodochos Pege monastery corresponds in its arrangement to that developed for the cross-in-square church with dome. It includes some 168 episodes and 81 individual saints, which are set within red frames, as in the other three churches discussed.



Fig. 36. Crucifixion. Church of St Panteleemon in Stemnitsa

Subjects of eucharistic content predominate in the tripartite sanctuary, with the addition of episodes from the Christological and the Mariological cycle, the cycle of St John the Baptist, parables, Old Testament scenes, martyrdoms and figures of saints. Depicted too are the Appearance of the Angel to the Seer Balaam, which in the churches of Prophet Elijah and St Panteleemon is included in a small Archangels cycle, while parables and the Forerunner cycle are not represented in the other three monuments (Panagia Baphero, Prophet Elijah, St Panteleemon).

An abbreviated Mariological cycle as well as the 24 stanzas of the Akathistos Hymn are illustrated similarly in the Panagia Baphero and the Zoodochos Pege, as both churches are dedicated to the Mother of God. In the Zoodochos Pege church three additional representations appear, relating to prefigurations of the Virgin: The Life-Bearing Source amidst archangels and prophets, the Twelve tribes offering gifts in the tabernacle of the testimony, and the Platytera between the prophets David, Solomon, Daniel and Isaiah.

Martyrdoms of saints also occupy a significant position in the Zoodochos Pege church. They are distributed on all the walls, just as in the churches of Prophet Elijah and St Panteleemon, as well as in the arms of the cross, and most of them coincide.

Two exceptional representations in the Zoodochos Pege church are the Ainoi with Christ Pantocrator and the Zodiacal cycle, and the Christmas hymn to Jesus *What have we brought for you O Christ.* The remarkably rich decoration of the church is completed by the medallions with numerous busts of martyrs and saints, and the full-bodied standing saints in the lowest zone of the walls of the nave. Particularly imposing, on the left of the entrance, is the depiction of the donor monks Achilleios and Bessarion holding between them a model of the church.

The programme of the dome, with Christ Pantocrator at the apex, surrounded by angelic hosts, the Virgin and St John the Baptist, 16 full-bodied prophets in the tympanum and the four evangelists in the pendentives, corresponds to that of the vault in the three single-aisle vaulted-roof churches of the Panagia Baphero, Prophet Elijah and St Panteleemon.

* * *

With regard to the iconography, the painters who worked in the four churches in Stemnitsa (Panagia Baphero, Prophet Elijah, St Panteleemon and katholikon of the Zoodochos Pege monastery), cleave to common iconographic models, with some variations in the details, both in the representations of eucharistic content and in those of the Christological and the Mariological cycle, of the Akathistos Hymn, the depictions of hierarchs and saints, of prophets and angelic powers.

We cite specific examples:

The same iconographic type of the *Virgin Wider than the Heavens (Platytera)* is reproduced in the Panagia Baphero (fig. 5), Prophet Elijah (fig. 12) and St Panteleemon (fig. 21). She is depicted orans, in bust and frontal pose, holding Christ Emmanuel within an effulgent mandorla, who blesses with both hands. On either side of her, above, are two flying angels in clouds. In the Zoodochos Pege katholikon the Virgin is represented enthroned upon an opulent throne with back, holding Christ Emmanuel in front and flanked by two full-bodied angels (fig. 30). The subject of the Virgin and Child flanked by angels can be traced back to Early Christian times.[30] In the sixteenth century it was particularly widespread in monuments of both the Cretan School and the School of Northwest Greece.[31] Similarly, from the seventeenth century it is found in monuments in the Peloponnese: in St Demetrios at Poretsos (1607) and in the katholikon of the Theotokos

[30] A. Mantas, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Athens 2001, 64 sqq; Gkioles, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού*, n. 512.

[31] Such scenes are well known from paintings in Athos, for example in the katholikon of the Laura Monastery, 1535. (G. Millet, *Monuments de l'Athos, Les peintures*, 1, Paris 1927, pl. 118.1), in Xenophontos Monastery, 1544 (Millet, *op. cit.*, pl. 169.2), in Stavroniketa Monastery, 1545/1546 (M. Chatzēdakēs, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης: η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Aghion Oros 1986, 48, fig. 49), in the Dionysiou Monastery, 1546/1547. (Gkioles, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού,* 106; *Τοιχογραφίες Καθολικού Μονής Διονυσίου*, ed. P. Vokotopoulos, Aghion Oros 2006, fig. 57–60), in the Docheiariou Monastery, 1568. (Millet, *op. cit.*, pl. 218.1) and in the parecclesion of St Nicholas in the Laura Monastery (painter Frangos Katelanos, 1568) (A. Semoglou, *Le décor mural de la Chapelle Athonite de Saint-Nicolas (1560): application d'un nouveau langage pictural par le peintre Thébain Frangos Catellanos*, Villeneuve d'Ascq 1999, 29, pl. 8a).



Fig. 37. Apostles Peter and Paul holding between them a model of a church, detail. Church of Prophet Elijah in Stemnitsa



Fig. 38. A miracle of St Nicholas. Church of St Panteleemon in Stemnitsa

Voulkanos (1608) painted by the Moschos brothers,[32] in St Demetrios at Athikia in Corinthia (1611) and in the Hagioi Anargyroi monastery at Vassara in Laconia (1621) painted by Demetrios Kakavas,[33] the Church of the Taxiarchs at Sophiko in Corinthia (early seventeenth century), in the Virgin at Levidi (1629) which is attributed to Demetrios Kakavas,[34] the Theotokos at Koumbari (1602), the Theotokos at Adami (1616) and the Koimesis (Dormition) church at Aipeia in Messinia (ca. 1620) which are attributed to the Moschos brothers,[35] the Panagia at Korphos in Corinthia (1668) by Theodoulos Kakavas,[36] etc.

The iconographic type of the Virgin Platytera flanked by angels is encountered with the same frequency in other regions of Greece too, such as in St John Kastanaioi at Megara (early seventeenth century),[37] the Virgin of Skripos (early seventeenth century), in the works of the painters from Linotopi,[38] etc.

A representation characteristic of the period and its models is the *Communion of the Apostles* in the katholikon of the Zoodochos Pege, with the iconographic detail of Judas withdrawing from the group of apostles, holding the bread in his hand and with a little zoomorphic devil perched on his shoulder (fig. 31).

The earliest known representation of the Departure of Judas (*ο Ιούδας που φεύγει*), a rare subject in Byzantine art, is in the Church of the Virgin Asinou (1105/1106) in Cyprus.[39] It is encountered later in Palaiologan wall-paintings in Crete[40] and in the Church of St Athanasios of Mouzakis in Kastoria (1384/1385).[41] In post-Byzantine wall-paintings the subject and variations of it are found

[32] A. Tseligka-Antourakē, *Το καθολικό της μονής της Θεοτόκου Αιμυαλών και οι Ναυπλιείς αδελφοί ζωγράφοι Δημήτριος και Γεώργιος Μόσχος. Προσέγγιση στο έργο του εργαστηρίου και η θέση του στη μεταβυζαντινή ζωγραφική της Πελοποννήσου του 17ου αι*, Athens 2011(unpublished PhD thesis), 52 sqq.

[33] Personal observation.

[34] A. Koliou, *Αναγνώριση χρωστήρος Κακαβά σε μη μαρτυρούμενα έργα του εργαστηρίου του,* in: *Πρακτικά Γ΄ Τοπικού Συνεδρίου Αργολικών Σπουδών,* Athens 2006, 159 sqq.

[35] Tseligka-Antourakē, *Το καθολικό της μονής*, 54.

[36] Personal observation. V. also X. Proestakē, *Το καθολικό της Μονής της Θεοτόκου και ο ζωγράφος Θεόδουλος Κακαβάς*, in: *Ιστορικά Μοναστήρια της Κορινθίας, Πρακτικά Συνεδρίου Κορινθιακών Σπουδών*, 1, Corinthos 2009, 377–385.

[37] G. Romas, *Πέντε δίκλιτοι ναοί στο λόφο Αλκάθου των Μεγάρων,* Athens 2003 (unpublished master thesis).

[38] A. Tourta, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι,* Athens 1991, 58–59.

[39] A. Megaw, *Twelfth century frescoes in Cyprus*, in: *Actes du XIIe Congrès international d'études Byzantines*, 3, Belgrade 1964, 257 sqq; A. and J. Stylianou, *The painted churches of Cyprus: treasures of Byzantine art*, London 1985, 117, fig. 58.

[40] M. Chatzidakis, *Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIVe siècle*, in: *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου*, 1, Athens 1955, 142, pl. 12α.

[41] St. Pelekanidēs, *Καστορία Ι, Βυζαντιναί τοιχογραφίαι (πίνακες)*, Thessaloniki 1953, pl. 144β; St. Pelekanidēs, M. Chatzidakis, *Καστοριά*, Athens 1984, 109.

throughout Greece, but not on Mount Athos. It occurs frequently in Epirus, in three monuments associated with the work of the Kontaris painters at Veltsista, the churches of St Demetrios (1558),[42] the Transfiguration of the Saviour (1568)[43] and the Virgin (early seventeenth century).[44] It features in the wall-paintings by Demetrios Kakavas (1599) in the Church of the Virgin at Malesina in Boeotia,[45] in the Church of St Nicholas at Kalyvia, Elaphotopos (early seventeenth century)[46] at Zagori, Ioannina, as well as in the Church of St Athanasios at Kleidonia in Konitsa (1617).[47] In the Peloponnese, the representation is encountered in the Mega Spelaion (1641)[48] by Michael Andronos painter "from Nafplion", in St Demetrios at Poretsos (1607) and the Virgin Voulkanos (1608) in Messinia by the Moschos brothers, in the monastery of the Forty Saints (1620) in Laconia by Georgios Moschos,[49] while in Attica it appears in the Church of St John the Theologian on Hymettos,[50] and elsewhere.

In the Zoodochos Pege monastery there is the addition of the singular detail of the devil sitting on the departing shoulder of Judas. This same detail is noted also in monasteries in Laconia, of the Sts Anargyroi (1621) and of Gola (1632) by Demetrios Kakavas, as well as in the Church of the Virgin at Korphos in Corinthia by Theodoulos Kakavas (1668),[51] where the painters illustrate the passage from the Gospel of John (13:27) "*Now after the piece of bread, Satan entered him*". Judas is portrayed with comparable realism in the Virgin at Poretsos (1614), in the Holy Apostles at Selliana (1621?),[52] in the Virgin Grivitsiani (seventeenth century), in the Virgin at Levidi (seventeenth century), in the Timios Prodromos monastery at Enkleistouri (early seventeenth century), the Loukous monastery (seventeenth century),[53] the Dimiovis monastery (1663), the Zerbitsis monastery in Laconia (1669),[54] the Petrakis monastery in Attica (1719) by the



Fig. 39. St Stephen the protomartyr. Church of Prophet Elijah in Stemnitsa

painter Georgios Markos from Argos,[55] in St Nicholas at Moschopolis (1726),[56] etc. In this detail the doctrinal and the liturgical representation of the Communion of the Apostles is linked with the gospel scene of the Last Supper and is interpreted in accordance with the cited passage. The particular iconographic element of the figure of Judas is also found in the composition of the Last Supper in the wall-paintings in the parekklesion of the Holy Trinity at Lublin in Poland (mid-fifteenth century).[57] Here Judas is represented twice: once seated at the table and stretching his hand towards the plate and a second time moving away in wide stride, with a little devil on the nape of his neck. Judas as personification of the spirit of evil exists in Western art from as early as the eleventh century,[58] but was not adopted everywhere.

The Divine Liturgy is depicted in the four churches in Stemnitsa (Panagia Baphero (fig. 8), Prophet Elijah (fig. 14), St Panteleemon (fig. 24) and the Zoodochos Pege (fig. 30) and follows a common model with some variations regarding the extent of the representation. In the Zoodochos Pege, where the representation is more extensive, there are 29 figures, 15 of which are full-bodied angels, 11 flying seraphim and the tetramorph cherub participate in the great litany in honour of Christ Great High Priest,[59] who is depicted twice in front of the altar table, which is

---

42 A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris,* Ioannina 1989, 160.

43 Stavropoulou-Makri, *op. cit.,* 30–32.

44 Stavropoulou-Makri, *op. cit.,* 31, n. 44 and pl. 19.

45 Proestakē, *Οι ζωγράφοι Κακαβά,* 38 sqq.

46 Although these paintings were dated at the end of the fifteenth century and the beginning of the sixteenth century by P. Vokotopoulos, *Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία Ηπείρου*, Αρχαιολογικόν Δελτίον 21 (1966) 310 sqq; Acheimastou-Potamianou gave a new date at the beginning of the seventeenth century (M. Acheimastou-Potamianou, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athens 1983, 121–122, n. 43). V. also Tourta, *Βίτσα και Μονοδένδρι*, 60, pl. 136α.

47 D. Triantaphyllopoulos, *Εκκλησιαστικά μνημεία στην Κλειδωνιά Κονίτσης*, Ηπειρωτικά Χρονικά 19 (1975) fig. 16.

48 Ch. G. Chotzakoglou, *Untersuchungen zur Geschichte, Architektur und Wandmalerei der Klosterkirche Mega-Spelaion auf der Peloponnes*, Wien 1997 (unpublished PhD thesis), 268, pl. 20.2, 3.

49 Tseligka-Antourakē, *Το καθολικό της μονής* 259 sqq.

50 G. Lampakis, *Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce,* Athens 1902, fig. 155.

51 Proestakē, *Οι ζωγράφοι Κακαβά,* 104 sqq, v. respectively pls. 103α-β, 154α-β, 155α, 207α-β-γ ; eadem, *Το καθολικό της Μονής της Θεοτόκου και ο ζωγράφος Θεόδουλος Κακαβάς*, in: *Ιστορικά Μοναστήρια της Κορινθίας, Πρακτικά Συνεδρίου Κορινθιακών Σπουδών,* 1,Corinthos 2009, 377 sqq.

52 Tseligka-Antourakē, *Το καθολικό της μονής,* 261 sqq.

53 T. Gritsopoulos, *Η κατά την Κυνουρίαν μονή Λουκούς*, Πελοποννησιακά 6 (1968) fig. 19.

54 Th. Simopoulos, *Μονή Ζερμπίτσης. Ανέκδοτα περί αυτής έγγραφα-κειμήλια*, Athens 1966, 31, pl. 35.

55 I. Stouphē-Poulēmenou, *Ιερά Μονή Πετράκη: ιστορία–αρχιτεκτονική–γλυπτός διάκοσμος–Ζωγραφική,* Athens 2002, 70, fig. 49.

56 Tourta, *Βίτσα και Μονοδένδρι*, 61, n. 200.

57 Garidēs, *La peinture murale,* 32, fig. 47.

58 Garidēs, *La peinture murale,* 32, n. 64–65.

59 T. Papamastorakēs, *Η μορφή του Χριστού-Μεγάλου Αρχιερέα*, Deltion ChAE 17 (1993/1994), 67–78.

covered by a baldachin and guarded by a seraph. As the composition is completed in two parts, Christ sees off and blesses the procession of angelic powers, which hold liturgical paraphernalia and process a liturgical veil (aer) with representation of the Lamentation (Epitaphios).[60] All the angels are garbed in luxurious prelatic vestments: highly embellished sticharia, epitrachelia, maniples and archiepiscopal sakkoi.

In the other three churches (Panagia Baphero, Prophet Elijah, St Panteleemon) the representation is smaller in area and includes fewer figures (12), while the flying seraphim are omitted due to lack of space. Characteristic is the presence of the tetramorph cherub in all the depictions.

The iconographic type of the Divine Liturgy in the wall-paintings in the churches at Stemnitsa is known from the sixteenth century, in monuments of the School of Northwest Greece, such as the Philanthropinon monastery (1542)[61] on the island at Ioannina, the parekklesion of St Nicholas in the Laura monastery (1560) by Frangos Katelanos,[62] the Church of the Transfiguration at Veltsista (1568) in Epirus by Frangos Kontaris,[63] etc. Likewise, it is encountered in the Church of the Virgin at Malesina in Boeotia (1599), in St Demetrios at Athikia in Corinthia (1611), in the dual Church of Sts Nicholas and Demetrios at Anavryti, Taygetos (1625), and in the Gola monastery in Laconia (1632) by Demetrios Kakavas,[64] in the Forty Saints in Laconia (1620) and in St Nicholas of Karya by Georgios Moschos. In the Church of the Forty Saints, however, there is the particular iconographic detail of Christ Great High Priest placed below the Royal Doors of a painted iconostasis.[65] In the Peloponnese the representation of the Divine Liturgy is encountered also in the Church of the Virgin at Poretsos (1614), the Holy Apostles of Selliana (1621?),[66] in the monasteries of Loukous (seventeenth century), Holy Trinity at Meligi (seventeenth century), St Nicholas of Varsa (early seventeenth century), Dimiovi (1663), Mega Spelaion (1653) and Zerbitsa (1669).

In the Hospitality of Abraham the three angels, Abraham and Sarah sit around a rectangular table, in a type known from the Palaiologan era, which was to hold sway in post-Byzantine painting of the sixteenth century.[67] Characteristic is the episode with the heifer and the bullock, which is represented in the Zoodochos Pege (fig. 30) and the Panagia Baphero under the influence of the apocryphal tradition that the heifer slaughtered by Abraham for the Hospitality of the Angels reached the table exhausted after the feast, searching for the bullock.[68] In St Panteleemon the episode is omitted (fig. 23), whereas in Prophet Elijah the Hospitality of Abraham is not depicted.



Fig. 40. St Stephen the protomartyr. Church of St Panteleemon in Stemnitsa

[60] V. Cottas, *Contribution à l'étude de quelques tissus liturgiques*, in: *Atti del V Congresso Internationale di Studi Bizantini, Rome 20-26 Septembre 1936,* II, Rome 1940, 94; S. Ćurčić, *Late Byzantine Loca Sancta? Some questions regarding the form and function of Epitaphioi*, in: *The Twilight of Byzantium*, eds. S. Ćurčić, D. Mouriki, New Jersey 1991, 251–261, and bibliography. V. also: R. F. Taft, *The Great Entrance: a history of the transfer of the gifts and other proanaphoral rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Rome 1975, 216 sqq; H. Belting, *An image and its function in the liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium*, DOP 34–35 (1980/1981) 1 sqq; idem, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion,* Berlin 1981, 191 sqq; I. Spatharakis, *Studies in Byzantine manuscript illumination and iconography,* London 1996, 296 sqq.

[61] *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων: ζωγραφική*, eds. M. Garidēs, A. Poliouras, Ioannina 1993, 36–38, figs. 28–30.

[62] Millet, *Athos*, pl. 256.2 ; Semoglou, *Saint-Nicolas*, 31–32, figs. 9a–10b.

[63] Stavropoulou-Makri, *L' église de la Transfiguration*, 39–40, figs 10α–b.

[64] Proestakē, *Οι ζωγράφοι Κακαβά,* 40 sqq, v. respectively figs 29–35, 301, 355–358.

[65] A. Tseligka-Antourakē, *Ένα εικονογραφικό άπαξ στην αψίδα του Ιερού Βήματος των Αγίων Τεσσαράκοντα στα Χρύσαφα Λακωνίας (1620),* Deltion ChAE 34 (2013) 215 sqq.

[66] Tseligka-Antourakē, *Το καθολικό της μονής*, 294 sqq.

[67] For typical examples of this scene v. the paintings in the Philanthropinon Monastery (1542) (M. Acheimastou-Potamianou, *Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών στο νησί των Ιωαννίνων*, Athens 2004, 97, fig. 67; *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων,* 88, fig. 132), the katholikon of the Stavroniketa Monastery (1545/1546) (Chatzēdakēs, *Θεοφάνης*, 48, 50, 62) and the new katholikon of the Great Meteoron (1552) (M. Chatzēdakēs, D. Sophianos, *Το μεγάλο Μετέωρο: ιστορία και τέχνη*, Athens 1990, 40, fig. 121).

[68] R. Stichel, *Ausserkanonische Elemente in byzantinischen illustrationen des Alten Testaments*, Römische Quartalschrift 69 (1974) 180–181; Stavropoulou-Makri, *L' église de la Transfiguration,* 38; Proestakē, *Οι ζωγράφοι Κακαβά,* 54 sqq.

The particular iconographic element with the two bovines appears in the iconography with specific variations.[69] However, in the Stemnitsa monuments it follows the iconographic type rendered in the Church of the Transfiguration at Veltsista in 1568 by Frangos Kontaris[70] and at Malesina in 1599 by Demetrios Kakavas.[71] In the seventeenth century it was painted in other churches in the Peloponnese, such as Sts Anargyroi at Polydrosos in Laconia in 1621[72] by Demetrios Kakavas, St Demetrios at Poretsos (1607) by the Moschos brothers,[73] the Dormition of the Virgin (Koimesis) at Sophiko in Corinthia (early seventeenth century), the Virgin at Levidi (early seventeenth century), etc.

It is encountered also in Epirus, in the churches of St Nicholas at Vitsa (1618/1619) and St Menas at Monodendri (1619/1620),[74] in Penteli in the Church of the Holy Trinity (early seventeenth century), at Megara in the Church of the Nativity of Christ and of St Anthony (seventeenth century),[75] etc.

In conclusion, it is noted that the iconographic detail with the heifer and the bullock is not encountered frequently. Seventeenth-century painters adopted it when they selected eclectically some iconographic elements from sixteenth-century painting and the monuments linked with the School of Northwest Greece. The representation of the Hospitality in post-Byzantine painting is formulated mainly by the figures of the three angels, Abraham and Sarah.

The Man of Sorrows is represented the same in the four churches of Stemnitsa, with some variations in the details. Christ is depicted inside a sarcophagus, dead but in upright pose, visible from the loins upwards and swathed in a white loincloth. His head, inclined above his right shoulder, leans upon a wooden cross and has a cross-inscribed halo. His arms are bent at the elbows at right angle and are crossed below the chest. Visible on the hands are the "nail marks". In the churches of St Panteleemon (fig. 25) and Prophet Elijah (fig. 15) the Virgin and John are depicted next to the Lord. Furthermore, in Prophet Elijah two lamenting angels fly on either side of the cross. In the Panagia Baphero the figure of Christ is depicted alone (fig. 7), while in the Zoodochos Pege he is accompanied only by the Virgin (fig. 32). In this last monument Christ does not lie against the cross but instead, upright and dead within the sarcophagus, holds the symbols of the Passion, the lance and the scourge.

The iconographic type of Christ in the Stemnitsa wall-paintings is known in post-Byzantine monuments of the fifteenth and sixteenth centuries, such as the old katholikon at Meteora (1483)[76] and mainly the monuments of the School of Northwest Greece, the Philanthropinon monastery (in the first painting phase),[77] the Diliou monastery (1543),[78] the Church of the Virgin Rassiotissa (1553)[79] in Kastoria, the Galataki monastery (1586)[80] in Euboea, etc.



Fig. 41. St Dionysios the Areopagite and St Ignatius the God-Bearer. Church of Prophet Elijah in Stemnitsa

In the wall-paintings of the Cretan School the type of Christ Man of Sorrows is different. For example, in the Anapafsas monastery at Meteora (1527) Theophanes depicts Christ with his arms hanging alongside his torso, as in the icon by N. Tzafouris (ca. 1500),[81] in the katholikon of the Laura monastery (1535) Christ is depicted to the chest within a painted frame, like an icon[82] and in the Stavroniketa monastery (1546) on Athos he is depicted to just below the sternum.[83]

The same iconographic type as in the Stemnitsa monuments is followed, with some variations, by Demetrios Kakavas in collaboration with Marinos at Klenia in the Church of St Nicholas (1593), by Demetrios alone at Malesina in the katholikon of the Virgin (1599), at Chiliomidi in St Marina (1607), at Athikia in St Demetrios (1611), in the Sts Anargyroi monastery (1621), at Tzintzinas in St Blaise (1621), in the Gola monastery (1632) and in the Mardaki monastery (1635).[84] At Klenia, in the

---

69 Proestakē, *op. cit.,* 54–55.

70 Stavropoulou-Makri, *L' église de la Transfiguration,* 37 sqq.

71 Proestakē, *Οι ζωγράφοι Κακαβά,* figs. 73–75.

72 Proestakē, *op. cit.,* fig. 247.

73 Tseligka-Antourakē, *Το καθολικό της μονής της Θεοτόκου Αιμυαλών* 268 sqq.

74 Tourta, *Βίτσα και Μονοδένδρι*, 69–70, figs. 41β-γ.

75 A. Orfanos, *La chapelle Saint-Antoine le Grand à Megare, Grèce: Contribution à l'étude de l'art post-Byzantin en Grèce,* Θεολογία 68 (1997) 699–735; 69 (1998) 78–130, 238–344, fig. 47.

76 Garidēs, *La peinture murale,* 64.

77 Acheimastou-Potamianou, *Η μονή Φιλανθρωπηνών,* 47, sch. A.

78 Th. Liva-Xanthakē, *Οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου*, Ioannina 1980, 25–27, fig. 10.

79 G. Gounarē, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Thessaloniki 1980, 109–110, pl. 23α.

80 I. Liapēs, *Μεσαιωνικά μνημεία Ευβοίας*, Athens 1971, fig. 43.

81 Garidēs, *La peinture murale,* 147; Chatzēdakēs, *Θεοφάνης,* 50.

82 Millet, *Athos*, pl. 121.1; Chatzēdakēs, *Θεοφάνης,* 50.

83 Chatzēdakēs, *Θεοφάνης,* 48–50.

84 Proestakē, *Οι ζωγράφοι Κακαβά,* 48 sqq, v. respectively figs. 67–69, 187, 197, 200, 213, 235–236, 279, 361, 363, 413.



Fig. 42. St Dionysios the Areopagite and St Ignatius the God-Bearer. Church of St Panteleemon in Stemnitsa

Sts Anargyroi monastery and the Gola monastery three figures are depicted, Christ at the centre, flanked to left and right by the Virgin and John, respectively, who with poignant expression of sorrow hold with covered hand the right cheek. At Malesina, there are the additional figures of two seraphim. At Chiliomodi and in the Mardaki monastery the figure of Christ is solitary, whereas at Athikia it is flanked on either side by two flying and lamenting angels. In the monastery of the Sts Anargyroi Christ is depicted on one side of the prothesis and the Virgin and John, with the same gesture of sorrow, are on the other side, while a seraphim stands sentinel above the three figures. At Tzintzinas a seraph stands near Christ.

Theodosios Kakavas reproduces the same iconographic type with three figures, of Christ, the Virgin and John, in the monastery of the Taxiarchs at Stephani in Corinthia, (1565), as does Theodoulos Kakavas in the Church of the Virgin at Korphos in Corinthia (1668),[85] where in the semi-vault of the prothesis a seraph stands above the three figures.

When the representation of the Man of Sorrows includes the figures of the Virgin and John, as in the wall-paintings in Stemnitsa, it is linked with the representations of the Crucifixion and the Descent from the Cross.[86] The presence of the two lamenting angels in St Panteleemon, in combination with Christ, the Virgin and John, likewise recall the Crucifixion. Christ as Man of Sorrows, by interpreting iconographically the Incarnation of God and his death on the Cross for the redemption of mankind,[87] receives borrowings from the iconography of the Crucifixion.

This composite type of the Man of Sorrows with the Virgin and John is encountered in other Peloponnesian wall-paintings, such as in the Mega Spelaion (1641)[88] at Kalavryta, the Zerbitsis monastery (seventeenth century) in Laconia, the Andromonastiro (seventeenth century), the monastery of St Demetrios Reontinos (1698), etc. It is reproduced also in Epirus, in the churches of St Nicholas at Vitsa (1618/1619) and St Menas at Monodendri (1619/1620),[89] in the seventeenth-century monuments of Kastoria, such as the Church of St Nicholas in the Agioi Anargyroi neighbourhood,[90] in the parekklesion of the Virgin in the Dousikon monastery (seventeenth century),[91] in the monasteries of the Transfiguration at Siatista (1626) and of the Dormition of the Virgin Kamena at Delvino (seventeenth century),[92] etc.

The simple type of the Man of Sorrows with Christ in a sarcophagus is also represented frequently in post-Byzantine painting both in the Peloponnese and the rest of Greece. Cited for the Peloponnese are St Demetrios at Poretsos and the Virgin of Voulkanos in Messenia by the Moschos brothers, the Forty Saints in Laconia by Georgios Moschos, the Virgin at Koumbari, the Virgin at Adami, the Holy Apostles Selliana, the Virgin at Aipeia, the Timios Prodromos (St John the Baptist) monastery,[93] etc.

The representation "From on high the prophets", as it is included in the prefigurations of the Virgin, is depicted in a singular arrangement in the Panagia Baphero (fig. 5), Prophet Elijah and St Panteleemon. In all three churches the Virgin Platytera occupies the semi-vault of the bema apse and in the zone immediately below, in bust, are the prophets who spoke of the theophanies of the Mother of God, holding open scrolls inscribed with passages relating to her prefigurations.[94] In the katholikon of the Zoodochos Pege "From on high the prophets" is depicted in the northeast calotte with the Virgin Platytera in a medallion and around her the prophets David, Solomon, Isaiah and Daniel, holding open scrolls with inscriptions referring to her theophanies (fig. 34).

The iconographic subject "From on high the prophets" is known from an icon in the Sinai monastery, which

[85] Proestakē, *Οι ζωγράφοι Κακαβά,* v. respectively figs. 139–140, 459–460; eadem, *Το καθολικό της Μονής,* 377 sqq.

[86] D. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, Munich 1965, 222 sqq. The paintings with the Virgin embracing Christ are associated with the Descent from the Cross. Sometimes the scene is inscribed: ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΙΣ (The Descent from the Cross) as for example in the Xenophontos Monastery in Athos, in the Church of Panagia Porphyra in Prespa, in the Church of Zoodochos Pege in Geraki, etc., v. St. Pelekanidēs, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας,* Thessaloniki 1960, 98, etc.

[87] Pallas, *Die Passion und Bestattung,* 222–223.

[88] Chotzakoglou, *Mega-Spelaion,* 265–268, pl. 19, 3–4.

[89] Tourta, *Βίτσα και Μονοδένδρι,* 63–64, pl. 36β.

[90] M. Paisidou, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας,* Athens 2002, 71–72.

[91] K. Kalokyrēs, *Μελετήματα Χριστιανικής Ορθοδόξου αρχαιολογίας και τέχνης,* Thessaloniki 1980, fig. 135.

[92] G. Giakoumēs, *Μνημεία Ορθοδοξίας στην Αλβανία,* Athens 1994, figs. 235 and 300.

[93] Tseligka-Antourakē, *Το καθολικό της μονής,* 61 sqq.

[94] Concerning the prefigurations of the Virgin v. n. 14 supra.



Fig. 43. Prophet Joel. Church of Panagia Baphero in Stemnitsa

is dated to the late eleventh or the early twelfth century, but is encountered more frequently from the fourteenth century onwards. In post-Byzantine monuments of the sixteenth century it is painted in the narthex of the katholikon of the Philanthropinon monastery (1542)[95] on the island in Ioannina, in the Diliou monastery also on the island,[96] in the churches at Vatra Moldovitsa (1536) and Humor (1539)[97] in Romania, and elsewhere.

It is painted in different arrangement by Theodosios Kakavas at Stephani in Corinthia (1565), where "From on high the prophets" is in a narrow zone with the Virgin Platytera flanked by John the Baptist and the prophets in medallions. Demetrios Kakavas follows this same type in the Sts Anargyroi monastery (1621), the Gola monastery (1632) and the Mardaki monastery (1635) in Messinia.[98] In the representation in the Voulkanos monastery (1608) the Virgin is not depicted as the Platytera but as a seven-wick lamp and Christ is placed with her inside the vessel.[99]

In all four churches in Stemnitsa (Panagia Baphero (fig. 6), Prophet Elijah (fig. 13), St Panteleemon (fig. 24) and the Zoodochos Pege the same model is followed for the representation of the *Nativity of Christ*. Dominant at the centre, in front of the cave mouth, is the Virgin Mary reclining on a palliasse. Beside her in a built manger is the swaddled infant, over which bend the ox and the ass. In the lower part of the composition, Joseph deep in thought sits upon a rock, while in front of him is an old man with staff. Adjacent to them is the scene of the bath, with the midwife sitting on the ground and holding the infant in her embrace, while with her right hand she tests the temperature of the water that a nursemaid pours into the basin from a jug. In the top left part is a choir of venerating angels turned towards the segment of heaven from which beam three bright rays, and a short way below are the Three Magi offering their gifts. Top right, an angel announces the good tidings to a young shepherd with wide-brimmed hat, who looks heavenwards in amazement, and lower down another shepherd plays a pipe in front of a flock of sheep and wild goats. The representation is inscribed: Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ.

In general outline, the representation of the Nativity follows Palaiologan models:[100] the pose of the Virgin reclining on a pallet,[101] the swaddled infant in a built manger,[102] the ass and the ox leaning over the manger,[103] the pensive Joseph[104] with the old man standing in front of him, the scene of the bath,[105] the choir of glorifying angels, the angel announcing the birth to the shepherd and the pipe-player in front of a flock of sheep. In post-Byzantine times this type was followed by sixteenth-century painters of both the Cretan School[106] and the School of

95 Acheimastou-Potamianou, *Οι τοιχογραφίες της μονής,* 95, 97.

96 Liva-Xanthakē, *Μονή Ντίλιου*, 172–174, fig. 77.

97 P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVIe siècle, architecture et peinture*, Paris 1930, pl. XXVII and XXVI.2 respectively.

98 X. Proestakē, *Η παλαιά Μονή των Ταξιαρχών στο Στεφάνι Κορινθίας*, in: *Ανταπόδοση, Μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη-Δωρή*, Athens 2010, 393–430.

99 Tseligka-Antourakē, *Το καθολικό της μονής* 205, fig. 265.

100 E. Delēgiannē-Dōrē, *Οι τοιχογραφίες του υστεροβυζαντινού ναού των Ταξιαρχών στην Αγριακόνα*, in: *Πρακτικά Β΄ Τοπικού Συνεδρίου Αρκαδικών Σπουδών*, Athens 1990, 563 sqq, where typical examples and selected bibliography. V. also Gkioles, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού*, 55 sqq.

101 G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles: d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1960, 99 sqq; K. Kalokyrē, *Η Γέννησις του Χριστού εις την βυζαντινήν τέχνην της Ελλάδος*, Athens 1956, 26 sqq.

102 K. Kalokyrē, *Η φάτνη των Χριστουγέννων,* Rethymno 1992, 49 sqq.

103 The ass and the ox are introduced early in the iconography. They are related to the prophecies of Isaiah (1:3) and Habbakuk (3:2) as they predicted the Incarnation of the Word, v. J. Ziegler, *Ochs und Esel an der Krippe. Biblisch-patristische Erwänungen zu Is. 1,3 und Hab. 3,2,* Münchener Theologische Zeitschrift 3 (1952) 385 sqq.

104 P. Testini, *Alle origini dell'iconografia di Giuseppe di Nazareth*, Rivista di Archeologia Cristiana 48 (1972) 271 sqq; J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, in: *The Kariye Djami, 4,* Princeton 1975, 209 sqq.

105 V. Juhel, *Le bain de l'Enfant Jesus. Des origines à la fin du douzième siècle*, CA 39 (1991) 111 sqq; K. Kalokyrē, *Αθως: Θέματα αρχαιολογίας και τέχνης*, Athens 1963, 15 sqq.

106 Typical examples of this scene can be found in the katholikon of the Great Laura, in the Docheiariou Monastery, the Dionysiou



Fig. 44. Christ Pantokrator surrounded by the Angels. Church of Panagia Baphero in Stemnitsa

Northwest Greece.[107] It was reproduced too by seventeenth-century painters in the Peloponnese, such as those surnamed Kakavas, Theodosios in the monastery of the Taxiarchs (1565) at Stephani in Corinthia, Marinos with Demetrios Kakavas at Klenia (1593), Demetrios at Chiliomodi (1607), in the monastery of the Sts Anargyroi (1621), in the Church of St Blaise at Tzintzinas (1621) and the Gola monastery (1632), and Theodoulos at Korphos (1668) in Corinthia with some variations in the iconographic details,[108] the Moschos brothers in the monastery of the Virgin Aimyali (1608) and Georgios Moschos alone in Forty Saints (1620). It is seen too in the churches Virgin Koumbari (1602), the Virgin at Poretsos (1614), the Virgin at Adami (1616), the Holy Apostles at Selliana (1621?), and the monasteries of Loukous (seventeenth century) and the Timios Prodromos at Engleistouri (early seventeenth century),[109] etc.

It is interesting to observe that in stanza VII of the Akathistos Hymn in the katholikon of the Zoodochos Pege monastery at Stemnitsa, where the Nativity of Christ is illustrated, the Virgin is shown kneeling in front of the divine infant, who lies in a basketry crib (fig. 35).

Theophanes follows a similar depiction of the Virgin in the Nativity in the Stavroniketa monastery, as does Frangos Katelanos in the Myrtia monastery,[110] in accordance with Western models.[111] Georgios Moschos also depicts the same detail in the monastery of St Nicholas Karyas (1638) in Kynouria[112] and Theodoulos Kakavas at Korphos in Corinthia (1668).[113] It is encountered more rarely in monuments of more northerly regions, such as St Athanasios at Kleidonia (seventeenth century) in western Zagori.[114]

The representation of *the Crucifixion* in the Stemnitsa monuments (Panagia Baphero (fig. 11), Prophet Elijah (fig. 19), St Panteleemon (fig. 36) and the Zoodochos Pege (fig. 33) reproduces the model established by the Kontaris brothers in the Church of the Transfiguration at Veltsista in Epirus in 1568,[115] on the basis of influences from Gothic painting of Italy and Central Europe, specifically from the works of Altichiero, Giusto de Menabuoi, Barna da Siena, the Salimbeni brothers, and others.

Thus, at the centre of the composition is the Crucified Christ with figures crowded in front of the wall of Jerusalem, soldiers on horseback on either side of the Cross, the two crucified larons with hands and feet bound behind the cross, the executioners beating them on the feet, Longinus on his mount among the cavalrymen, the Virgin lamenting in the company of her female friends and John, and the dividing of the robe. Furthermore, in the Church of the Panagia Baphero there is the detail of the naked souls emerging from their tombs, while in the Zoodochos Pege the vignettes of the sharing of the robe and the naked souls are omitted.

This same iconographic type was reproduced also by the painters surnamed Kakavas, Theodosios at Stephani in Corinthia (1565), Demetrios in the Church of St Blaise (1621) at Tzintzinas and in the Gola monastery (1632) in Laconia, and in the Mardaki monastery (1635) in Messinia, and Theodoulos in the Church of the Virgin (1668) at Korphos in Corinthia,[116] by the Moschos brothers in the Voulkanos monastery (1608), by Georgios

Monastery, etc. (Gkioles, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού*, 55 sqq)

[107] Typical examples of this scene can be found in the Philanthropinon Monastery (Acheimastou-Potamianou, *Η μονή Φιλανθρωπηνών,* 55 sqq), in Diliou Monastery (Liva-Xanthakē, *Μονή Ντίλιου,* 38 sqq) in the Church of the Transfiguration at Veltsista (Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, 45 sqq) etc.

[108] Proestakē, *Η παλαιά Μονή,* 409 sqq; eadem, *Το καθολικό της Μονής,* 377 sqq.

[109] Tseligka-Antourakē, *Το καθολικό της μονής*, 68 sqq; Gritsopoulos, *Μονή Λουκούς,* 147.

[110] V. respectively Chatzēdakēs, *Θεοφάνης,* 71, fig. 83; A. Semoglou, *Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της Μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του α΄ μισού του 16ου αι.*, Εγνατία 6 (2001/2002) 185 sqq.

[111] D. Triantaphyllopoulos, *Die Nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln*, Munich 1985, 75 sqq; R. Stichel, *Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei*, Stuttgart 1990; Proestakē, *Western influences,* 291 sqq, with selected bibliography.

[112] Tseligka-Antourakē, *Το καθολικό της μονής,* 69 sqq.

[113] Proestakē, *Η παλαιά Μονή,* 377 sqq.

[114] I. Chouliaras, *Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στο δυτικό Ζαγόρι,* Athens 2009, fig. 129.

[115] A. Stauropoulou-Makrē, *La création d'une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans,* in: *Ε΄ Διεθνές Συνέδριο Σπουδών Νοτιοανατολικής Ευρώπης,* Athens 1985, 241 sqq; eadem, *L'église de la Transfiguration*, 79 sqq, fig. 26–29.

[116] V. respectively Proestakē, *Η παλαιά Μονή,* 413–414, fig. 9; eadem, *Οι ζωγράφοι Κακαβά,* figs. 282, 295, 427, 442, 473, 536; eadem, *Western influences,* 294 sqq, figs. 3–4, 16–18; K. Kalokyrē, *Βυζαντιναί εκκλησίαι της Ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Thessaloniki 1973, 188–189, pl. 155β.; X. Proestakē, *Το καθολικό της Μονής της Θεοτόκου και ο ζωγράφος Θεόδουλος Κακαβάς*, in: *Ιστορικά Μοναστήρια της Κορινθίας, Πρακτικά Συνεδρίου Κορινθιακών Σπουδών,* 1,Corinthos 2009, 377 sqq, fig. 7.



Fig. 45. Christ, detail. Church of Panagia Baphero in Stemnitsa

Moschos in the Forty Saints (1620) and in St Nicholas Karyas (1638).[117] Similarly in the Virgin at Koumbari (1602), the Virgin at Poretsos (1614), the Holy Apostles of Selliana (1621?), the katholikon of the Timios Prodromos (1630?), the Engleistouri monastery (early seventeenth century), St Athanasios at Stephani in Corinthia (mid-seventeenth century),[118] etc.

This type of the Crucifixion is depicted in post-Byzantine wall-paintings of other regions too, as in the parekklesion of the Three Hierarchs in the Barlaam monastery and in the Church of the Dormition of the Virgin in Kalambaka,[119] in St Athanasions at Ano Korakiana on Corfu (seventeenth century),[120] in works in the region of Zagori,[121] by the painters from Linotopi,[122] etc.

It is characteristic that in the three churches in Stemnitsa, the Panagia Baphero, Prophet Elijah and St Panteleemon, the wall-paintings of the built templon are in the same iconographic type. Depicted on either side of the Royal Doors are the Virgin *Hope of All* (*Η ΠΑΝΤΩΝ ΕΛΠΙΣ*) and Christ *Giver of Life* (*ΖΩΟΔΟΤΗΣ*). Next to them, in full body and pose of supplication, is St John the Baptist. Above these figures is the Great Deesis with the Twelve Apostles in bust. In the Church of St Panteleemon the honoured namesake saint is also depicted next to the Virgin. In the katholikon of the Zoodochos Pege, only two representations survive from the built templon, the Nativity of the Virgin and the Dormition of the Virgin. In 1805 it was replaced by a wood-carved iconostasis with portable icons, as noted above.

Jesus Christ the Giver of Life (Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ Ο ΖΩΟΔΟΤΗΣ) in the Stemnitsa monuments (Panagia Baphero (fig. 10), Prophet Elijah (fig. 16), St Panteleemon (fig. 27) sits upon a purple cushion on a wooden throne with curved back, his feet resting on a wooden footstool. On his cross-inscribed halo is the inscription *Ο ΩΝ*. He blesses with his right hand and holds a closed gospel-book with precious binding in the left. He wears a red chiton with gold border band and a light blue himation. This type of the enthroned Pantocrator, which dominates in Cretan icon-painting of the fifteenth century, was established by Andreas Ritzos in the icon in the Patmos monastery (second half of fifteenth century) and was particularly popular in the sixteenth century.[123] The figure has a strictly frontal and static pose of hieratic immobility.

As it is referred above the initial form of the built templon in the Church of Zoodochos Pege was altered and renovated in the early nineteenth century. Only two representations are kept from the built templon, the Birth of the Virgin and the Dormition of the Virgin.

Seventeenth-century painters in the Peloponnese adopted the same iconographic type for the built iconostasis, such as Demetrios Kakavas in the Church of St Marina at Chiliomodi in Corinthia (1607)[124] and of St Blaise at Tzintzinas in Laconia (1621), Theodoulos Kakavas in the Church of the Virgin (1668) at Korphos in Corinthia,[125] as well as Theodosios Kakavas at Stephani in Corinthia in 1565.[126] In the katholikon of the Panagia monastery at Malesina (1599) Demetrios Kakavas represents Christ on the templon as "King of Kings" in prelatic vestments.[127] We mention too the wall-paintings in the monastery of the Virgin at Poretsos in Achaia (1614), in the monastery of the Virgin at Adami in Nafplia (1616), in St Athanasios at Stephani in Corinthia (second half of seventeenth century),[128] etc.

The *Virgin the Hope of All* (*Η ΠΑΝΤΩΝ ΕΛΠΙΣ)* in the churches of Panagia Baphero (fig. 9), Prophet Elijah (fig. 17) and St Panteleemon (fig. 26) sits on a wooden throne very similar to that of Christ, with curved back and purple cushion. She turns slightly to the left and holds in her right arm the Christ-Child, who blesses with his right hand. She wears a blue chiton, a carmine maphorion and cinnabar red shoes. Her feet rest on a wooden footstool. The Christ-Child wears a blue himation and chiton with gold striations. On his well-formed child's head is a cross-inscribed halo, symbol of his sacrifice on the Cross.

---

117 Tseligka-Antourakē, *Το καθολικό της μονής,* 71 sqq.

118 Tseligka-Antourakē, *op. cit.* 71 sqq; X. Proestakē, *Ο ναός του Αγ. Αθανασίου στο Στεφάνι Κορινθίας*, in: *Ιστορικά Μοναστήρια της Κορινθίας*, Corinth 2014, 21–58.

119 E. Sampanikou, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637),* Trikala 1997, pls. Ζ΄, ΙΓ΄.

120 D. Triantaphyllopoulos, *Μελέτες για τη μεταβυζαντινή Ζωγραφική. Ενετοκρατούμενη και Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος,* Athens 2002, fig. 93.

121 Chouliaras, *Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική,* 81 sqq, fig. 62.

122 Tourta, *Βίτσα και Μονοδένδρι,* 79, 109–112, pls. 8, 26, 61[α].

123 M. Chatzēdakēs, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athens 1977, 59–60, no. 9, pl. 13; N. Chatzēdakē, *Εικόνες κρητικής σχολής 15ος-16ος αιώνας*, Athens 1983, 28–29, pl. 16. In the same type of the enthroned Christ Pantocrator as "Ο Πάντων Κριτής" (Judge of All) v. the icon in the Antivouniotissa Museum in Corfu, dated to the mid-sixteenth century (P. Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Athens 1990, 34–35, no. 17, figs. 105, 107, 211), the icon in the Patmos Monastery, 1480–1500 (Chatzēdakēs, *Εικόνες της Πάτμου*, 83–84, no. 34, pls. 32, 94–95), the icon in the Church of the Forty Saints in Chora, Patmos (Chatzēdakēs, *Εικόνες της Πάτμου,* 128, no. 80, pl. 53) etc.

124 A. Iōannou, *Το παρεκκλήσι της Αγίας Μαρίνας στη Μονή Φανερωμένης Κορινθίας και ο αγιογράφος του Δημ. Κακαβάς*, Athens1970, fig. 2.

125 Proestakē, *Το καθολικό της Μονής*, 377 sqq.

126 Eadem, *Η παλαιά Μονή*, 423–424, fig. 17.

127 Eadem, *Οι ζωγράφοι Κακαβά,* 86 sqq, fig. 125.

128 Eadem, *Ο ναός του Αγ. Αθανασίου*, 21 sqq.



Fig. 46. St Catherine, detail.
Church of Panagia Baphero in Stemnitsa



Fig. 47. St Antony, detail.
Church of Panagia Baphero in Stemnitsa

This type of enthroned Virgin, sometimes in frontal pose, sometimes in slight torsion to right or left, held sway in fifteenth-century Cretan icon-painting.[129] The model was established by Andreas Ritzos in a despotic icon for the iconostasis of the katholikon of the Patmos monastery[130] and was widely disseminated in the sixteenth and seventeenth centuries.[131] The epithet of the Virgin as Hope of All accompanies depictions of her in this type and seated on a wooden throne.[132] The same iconography was reproduced by the painters surnamed Kakavas in the sixteenth and seventeenth centuries, Theodosios at Stephani in Corinthia (1565),[133] Demetrios at Malesina (1599),[134] in the Church of St Marina at Chiliomodi in Corinthia (1607) and in the Church of St Blaise (1621) at Tzintzinas, and Theodoulos at Korphos in Corinthia in the Church of the Virgin (1668).[135] Similarly, the painters in the katholikon of the monastery of the Virgin at Poretsos in Achaia (1614), in the monastery of the Virgin at Adami in Nafplia (1616), in St Athanasios at Stephani in Corinthia (second half of seventeenth century),[136] etc.

The representation of the *Apostles Peter and Paul, holding between them a model of a church,*[137] symbol of the Church they founded, is a pro-unification subject characteristic of the seventeenth century. It appears in two churches in Stemnitsa, the Panagia Baphero and Prophet Elijah (fig. 37). The allusion to the move for the unification of the Churches has already been pointed out in the Cretan icons by the painter Angelos, as well as earlier in icons by Nikolaos Ritzos, which represent the two apostles with a model of a church.

A variation of the theme is the embrace of the two apostles, in many examples of portable icons.[138] In the Peloponnese, the Moschos brothers painted the Embrace of Peter and Paul, in the Voulkanos monastery (1608).[139] The same representation is encountered in the parekklesion of St George in the Athonite monastery of St Paul (sixteenth century), in the Church of the Life-Bearing Source of Tzangaroli at Prinos in Mylopotamos (ca. 1550.) on Crete, in the Church of Apsotles Peter and Paul at Mušnikovo (Prizren, 1563/1564), in the Church of the Presentation of the Virgin in the Temple "Tsiatsapa" and in the Church of the Virgin in the neighbourhood of Agioi Anargyroi in Kastoria (seventeenth century),[140] in the monastery of the Dormition of the Virgin at Sophiko in Corinthia (early seventeenth century), etc.

In the Gola monastery (1632, Demetrios Kakavas)[141] the two apostles are depicted facing each other in three-

[129] Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 24–25, no. 11, figs. 15, 95–96. V. also the icon painted by Michael Damaskenos in the Church of the Memorial Park, Corfu, dated to the second half of the sixteenth century (Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 45–47, no. 23, figs. 25, 115–119).

[130] Chatzēdakēs, *Εικόνες της Πάτμου*, 59, 61, no. 10, pl. 12; Chatzēdakē, *Εικόνες κρητικής*, 28–29, fig. 17. V. also the icon of the Virgin on the triptych in the Benaki Museum, dated to the second half of the fifteenth century (Chatzēdakē, *Εικόνες κρητικής*, 42–43, fig. 36).

[131] V. the icon painted by Michael Damaskinos in the Church of the Memorial Park, Corfu, dated to the second half of the sixteenth century (Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 45–47, no. 23, figs. 25, 115–119) the icon of the Virgin with the three donors in the Church of Panagia Eleimonitra in Chora, Patmos, 1590. (M. Chatzēdakēs, *Icons of Patmos: questions of Byzantine and post-Byzantine painting*, Athens 1985, 150–151, no. 120, pl. 59) the icon of the Lady of the Angels on the iconostasis of the Holy Cross in the Patmos monastery of St. John the Theologian, 1610 (Chatzēdakēs, *Icons of Patmos,* 132, no. 90, pl. 142) etc.

[132] V. also the icon of the Theotokos in the Antivouniotissa Museum in Corfu, dated to the mid-sixteenth century (Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας,* 35–37, no. 18, figs. 104–106) and the icon painted by Michael Avramis (1622) in the same museum (Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας,* 36, n. 18, with other examples and selected bibliography).

[133] Proestakē, *Η παλαιά Μονή*, 424–425, fig. 18.

[134] Eadem, *Οι ζωγράφοι Κακαβά,* 87, fig. 126–129, 524.

[135] Eadem, *Το καθολικό της Μονής*, 377 sqq.

[136] Eadem, *Ο ναός του Αγ. Αθανασίου,* 21 sqq.

[137] D. Triantaphyllopoulos, *Κύπρος και Επτάνησα: Ομοιότητες και διαφορές στην εκκλησιαστική τους τέχνη*, in: *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική. Ενετοκρατούμενη και Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος*, ed. D. Triantaphyllopoulos, Athens 2002, 211 sqq.

[138] For the painter Angelos and the icon of the Meeting of Sts. Peter and Paul v. M. Chatzēdakēs, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830),* 1, Athens 1987, 147 sqq, fig. 9. For the icon painted by Nicolaos Ritzos v. Triantaphyllopoulos, *Κύπρος και Επτάνησα,* 218, fig. 79, and Pallas, *Die Passion und Bestattung*, 280 sqq. V. also the icons with the two apostles Peter and Paul holding a church (Chatzēdakēs, *Icons of Patmos,* 156, no. 128, pl. 170 and Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας,* 95, no. 63, fig. 176.

[139] Kalokyrē, *Βυζαντιναί εκκλησίαι*, pls. Ε΄ and 89.

[140] V. respectively Millet, *Athos,* pl. 1932; K. Kalokyrē, *Αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Κρήτης,* Athens 1957, pl. $C111_1$; Garidēs, *La peinture murale,* fig. 254; Paisidou, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα,* figs. 91γ, 92α.

[141] Simopoulos, *Μονή Ζερμπίτσης*, fig. 68 and Proestakē, *Western influences,* 314 sqq, figs 29–30.

quarter pose, standing and conversing. Peter holds a closed scroll and Paul a close gospel-book. Earlier, at Malesina (1599),[142] Demetrios Kakavas had represented the two Apostles holding a model of Church of octagonal type with arched openings, as in Renaissance buildings.[143] In the Zerbitsis monastery (1669)[144] the anonymous painter depicted the two apostles holding a five-domed church, as is the case in the wall-painting in St Athanasios at Stephani in Corinthia (second half of seventeenth century).

In conclusion, we observe from the iconographic analysis of the above representations in the four churches in Stemnitsa (Panagia Baphero, Prophet Elijah, St Panteleemon and Zoodochos Pege) that the narrative element is important. Dense compositions are depicted with secondary episodes, iconographic details and a large number of figures. The painters who worked on these followed common iconographic models in an eclectic manner. These models originate from diverse sources: from Byzantine and Palaiologan tradition, from Cretan icons by Angelos and Andreas Ritzos (Christ *Giver of Life*, Virgin *Hope of All*, Apostles Peter and Paul holding a church), from the mural painting of the sixteenth century, both the Cretan School and the School of Northwest Greece, from iconographic details present in the painting of the Kontaris brothers (Communion of the Apostles with Judas leaving with the devil on his shoulder, Hospitality of Abraham with the two animals on the table, the heifer and the bullock) and from Western influences, as these passed into the painting of the Cretan School and the School of Northwest Greece in the sixteenth century, of the Kontaris brothers (Crucifixion), of Theophanes and of Frangos Katelanos (Nativity with the kneeling Virgin and the basketry crib, Martyrdom of St Sebastian, Noli Me Tangere, Scourging of Christ, etc.) and were assimilated in the painting of the seventeenth century.

The iconography identified in the above four churches in Stemnitsa occurs also in other monuments of the Peloponnese in the first half of the seventeenth century. We cite the murals by the Nafplian painters surnamed Kakavas,[145] Theodosios, Marinos, Demetrios and Theodoulos, by the Moschos brothers,[146] Demetrios and Georgios, of Manuel Andronos[147] and by a host of other anonymous painters.[148]

Of decisive importance for the dating of the wall-paintings adorning the four churches in Stemnitsa are the iconographic details enriching the narration of the representations, both those of eucharistic content and those relating to the gospels. For this reason our comparisons revolved mainly around these details, as for example in the Divine Liturgy, the Hospitality of Abraham, the Crucifixion, but also in relation to some iconographic preferences, such as the pro-unification subject of the Apostles Peter and Paul. These iconographic details and preferences that are identified in the aforementioned monuments of the Peloponnese in the first half of the seventeenth century draw along with them the dating of the wall-paintings in Stemnitsa to around the middle of the seventeenth century.

The style. Initially, we shall make some general remarks on the style of the wall-paintings in all four churches in Stemnitsa, the Panagia Baphero, Prophet Elijah, St Panteleemon and the Zoodochos Pege, which place these works in an artistic *koine* with many characteristics in common.

The iconographic programme of the churches is developed in successive zones and the scenes unfold within rectangular panels. A balanced composition is aimed for in the representations, with the figures occupying an especially important position, as neither the natural landscape nor the architectural constructions are particularly developed. The buildings are adapted to the background, while the figures are placed in the pictorial foreground, where the action takes place. The principal features of the composition, which are determined by the indifference to three-dimensional perspective, the lack of corporeality of the figure, the flat and frontal rendering, point to the painter's interest in conveying the transcendentalism of the holy persons depicted.

The figures have harmonious proportions, while their poses and gestures are modest and restrained, emanating respect and hieratic reverence. Emotive charge is avoided and the dramatic element does not exceed the measure. Even in the scenes of martyrdoms, neither the attitude of the executioners nor the mien of the suffering saints conveys passion or pathos. The countenances of the figures are often uniform and bland, devoid of individualistic features.

The garments cover the bodies organically, describing the figure and the limbs (figs. 8, 14, 30, 31). The drapery is rich and linear, with short wide folds forming curves or angles depending on the movement and pose of the figures, which in most cases wear a chiton and a himation. Particular care is lavished on rendering the vestments of the concelebrant hierarchs, of the angels in the Divine Liturgy and of certain standing full-bodied saints, where a penchant for opulence and decorativeness is observed in the embellishment with floral motifs, such as carnations and rosettes, and geometric patterns.[149]

The natural landscape conforms to the Byzantine perception of space (figs. 6, 32, 35). Rocky mountains with oblique planes and jagged surfaces, and rolling hills define the setting of a scene or are used to frame

142 Proestakē, *op. cit.,* 314 sqq, fig. 30.

143 The same scene with the representation of a similar building can be seen in the Church of the Holy Apostles in Kastoria, painted by the painter Onouphrios (1547), v. Pelekanidēs, *Καστορία*, pl. 192α; G. Gounarē, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Thessaloniki 1980, 65–66, pl. 12α.

144 Simopoulos, *Μονή Ζερμπίτσης,* fig. 41.

145 Proestakē, *Οι ζωγράφοι Κακαβά,* with selected bibliography.

146 Tseligka-Antourakē, *Το καθολικό της μονής της Θεοτόκου Αιμυαλών*, with selected bibliography.

147 Chotzakoglou, *Mega-Spelaion,* 248, with selected bibliography.

148 T. Gritsopoulos, *Παρουσία ζωγράφων εξ 'Αργολίδος κατά τους ΙΖ΄ και ΙΗ΄ αιώνας*, in: *Πρακτικά Β΄ Τοπικού Συνεδρίου Αργολικών Σπουδών,* Athens 1989, 263–295; Proestakē, *Οι ζωγράφοι Κακαβά,* 143 sqq; Tseligka-Antourakē, *Το καθολικό της μονής*, 344 sqq.

149 For Byzantine textiles v. J. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance: étude sur l'art imperial de Constantinople,* Paris 1923, 39 sqq, 120; Ph. Koukoules, *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, Athens 1948, B2, 86, 202; J. G. Beckwith, *Byzantine tissues*, in: *Actes du XIVe Congrès International des études byzantines, Bucarest 1971,* Bucharest 1974, 1–3, 343–354; Ch. Delvoye, *Les tissus byzantines*, in: *Corsi di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna 1969, 115–150; M. Parani, *Reconstructing the reality of images: Byzantine material culture and religious iconography (11th–15th centuries),* Leiden 2003, 11–158.



Fig. 48. Angel, the intrados of the Royal Doors. Church of Zoodochos Pege in Stemnitsa

and project some holy figures. The architectural background[150] of the representations remains austere and abstract, in accordance with the principles of Byzantine art, expressing a transcendental disposition that has very little relation to reality. This is because Byzantine perspective does not obey any natural canon and does not issue from a rationalistic conception of the world, in order to serve its ideological purpose.[151]

The buildings in the background serve as scenery or sets within which the figures move or are projected. The built environment with the constructions and all the equipment used in the narrative representations – tables, chairs, canopies, thrones, podia – is distinguished by the lack of interest in rendering reality, heightening the transcendentalism through the reverse perspective, the confusion of inside and outside space, the rendering of architectural constructions in three-quarter view, the lack of actual distance between the architectural elements and the figures, the use of bird's-eye view and of the backdrop wall.

[150] For the architectural background v. especially M. Schild-Bunim, *Space in medieval painting and the forerunners of perspective*, New York 1940; T. Velmans, *Le role du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues*, CA 14 (1964) 183 sqq; A. Stojaković, *La conception de l'espace défini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIIIe siècle*, in: *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopocani 1965*, Belgrade 1967, 169 sqq; L. Brion-Guerry, *L'espace et les perspectives*, Χρονικά Αισθητικής 13/14 (1974/1975) 18 sqq; M. Panagiōtidē, *Μερικές παρατηρήσεις στις προοπτικές συμβάσεις μιας εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου*, Deltion ChAE 9 (1977/1979) 249 sqq; O. Demus, *The style of the Kariye Djami and its place in the development of Palaeologan art*, in: *The Kariye Djami,* ed. P. Underwood, 4, New York 1966–1975, 107 sqq.

[151] P. Michelēs, *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*, Athens 1946, 184–189; Velmans, *Le role du décor*, 189–191.



Fig. 49. St Helen, detail. Church of Zoodochos Pege in Stemnitsa

The buildings function as decor in a transcendental space-time, on a much smaller scale than the figures and with a purely decorative presence, framing and projecting the protagonists, without acquiring volume and third dimension. They are flat constructions with openings, doors or windows, and are placed within the space according to the needs of the iconography or are adapted to the background wall. In other words, they are a composite solution that the painter uses to cover the ground of the representation and to direct the viewer's gaze to the pictorial foreground, where the action unfolds.[152]

Particularly interesting are the items of furniture in the representations – tables, chairs, thrones, baldachins, podia, etc. –, which are painted in brown ochre with diagonal vertical lines, in an endeavour to convey the texture of wood. The table legs are drawn with elaborate carving, giving a sense of luxury.

Interesting too for the material culture are the objects of everyday life, the vessels, plates, knives, glasses, jugs, foodstuffs, tablecloth-napkin (*cheiromaktron*), etc., set upon the tables.[153] Among the very few Western elements in the Stemnitsa wall-paintings is the ship depicted in the two sea miracles of St Nicholas in the churches of St Panteleemon (fig. 38), and Prophet Elijah, which recalls the Venetian ships that ploughed the Greek seas in the period and likewise appear in some Cretan icons.[154]

Beyond these common characteristics of the style of the Stemnitsa wall-paintings, there are differences in each church, with regard to the physiognomic type and the proportions of the figures, the artist's palette and certain details in the modelling.

Specifically:

In the *Church of Prophet Elijah* the faces are oval in shape. A dark brown under-layer is used, which on the outline creates a strong contrast with the pinkish flesh

[152] Velmans, *Le role du décor architectural,* 185.

[153] For Byzantine everyday life scenes and objects v. M. Parani, *Reconstructing the reality of images: Byzantine material culture and religious iconography (11th–15th centuries),* Leiden 2003. Also for pictorial evidence and dining habits J. Vroom, *The changing dining habits at Christ's table*, in: *Eat, Drink and Be Merry (Luke 12:19) Food and Wine in Byzantium,* eds. L. Brubaker, K. Linardou, Burlington 2007, 191–222.

[154] Acheimastou-Potamianou, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών,* 142.

(figs. 18, 39). Thick dark brown lines describe the eyes, the nose, the eyebrows and the chin, while dark shadows are created around the lips and under the eyes and eyebrows. The facial features are a long slim nose with round nostrils and almond-shaped eyes, while a wavy line is drawn on the supraorbital arches. The neck is conical with two characteristic curved lines. The elderly figures (fig. 41), have white hair and beard, deep furrows on the forehead and heart-shaped cheeks. The proportions of the figures are harmonious and the painting is distinguished by a rich palette of pigments.

The same physiognomic type is observed in the figures in the *Church of St Panteleemon*, with the thick lines and the shadows under the eyes and eyebrows, as well as around the lips, the same characteristic nose, eyes, neck and supraorbital arches (fig. 22, 40). Similar too are the proportions of the figures and the palette. Moreover, it is noted that some figures, such as Stephen the protomartyr (figs. 39–40), Dionysios the Areopagite, Ignatius the God-Bearer (figs. 41–42), Peter of Alexandria, and the angels on the intrados of the arches and in the Divine Liturgy (figs. 8, 14), display remarkable similarity in both monuments.

On the basis of these similarities in the physiognomic type of the figures, the modelling, the proportions and the palette, and bearing in mind also the iconographic similarities pointed out above, we believe these wall-paintings to be the work of the same painter. It has been argued recently that this is Manuel Andronos from Nafplion.[155] Further comparisons will help elucidate the issue.

The painters who worked *in the Church of the Panagia Baphero* are different from the painter who decorated the churches of Prophet Elijah and St Panteleemon. Indeed, two different styles are observed within the same church, pointing to the hands of two distinct painters.

The first painter differs not only from the painter of Prophet Elijah and St Panteleemon, but also from the second painter in the Panagia Baphero, mainly in the physiognomic type of the figures and the modelling. His distinctive traits are the elongated face, the slightly aquiline nose, the almond-shaped eyes and the mouth, with the upper lip narrower and the lower fleshier (fig. 43). On the faces, instead of the strong dark under-layer favoured by the painter in Prophet Elijah and St Panteleemon, the flesh is modelled in pink pigment, modulated smoothly on the roseate skin of the cheeks, the nose and the forehead. Fine white linear highlights are applied at the edges of the eyes, above the eyebrows, around the nose, on the chin and the neck. The hair is always carefully dressed, whether on elderly or youthful figures. There is nothing unusual in the palette, although the condition of the wall-paintings is damaged and there is flaking of the pigments at many points.

The hand of this first artist is identified in both the nave – on the vault where Christ Pantocrator is depicted with the evangelists and the prophets (figs. 43–44), in the saints in medallions, in the gospel scenes and in the miracles of Christ – and the sanctuary – in the Divine Liturgy (fig. 8), the Man of Sorrows (fig. 7), the Hospitality of Abraham, the Virgin the Burning Bush, the Ascension, the Pentecost and the Mid-Pentecost.

The second painter is distinguished by the different physiognomic type of the figures and the different modeling (figs. 45–47). On the faces he uses a dark brown under-layer that contrasts with the pinkish flesh, creating dark shadows under the eyes and the eyebrows, on the chin and the cheeks. The long nose with round nostrils, the small fleshy lips and the shape of the eyes are characteristic of his work. This painter is very close in style to the one who decorated Prophet Elijah and St Panteleemon.

His work is identified in the sanctuary – in the Virgin Platytera (fig. 5), the prophets in medallions, the full-figure saints on the lower zone of the walls – and in the nave and on the built templon – in the Virgin *Hope of All* and Christ *Giver of Life* (figs. 9–10), the Akathistos Hymn, the Birth of the Virgin, etc.

In the *Church of the Zoodochos Pege*, with its numerous representations, two issues are raised with regard to style.

The first issue, relating to the extent of the painting, is the number of painters who participated in the decoration of the church, as two different styles are observed with regard to the proportions of the figures, their physiognomic type and their modelling.

One painter, with refined taste, is distinguished by the harmonious slender proportions of the figures, with small head, long conical neck and tall slim body (figs. 30–32). His faces are oval with handsome features, large almond-shaped eyes, arched eyebrows, long thin nose, fine lips and careful hairstyle (figs. 48–49). His ability and skill are apparent in the modeling of the face, with pinkish flesh tones on the dark brown under-layer. The shape and the features of the countenance are emphasized by brown lines and shadows around the eyes, the nose, the lips, the neck and the chin.

A fondness for decorativeness is observed on the garments, with rich palmette ornaments and fur linings, or with motifs reminiscent of patterned textiles. The buildings are imposing and the typical pointed rocky massifs of Byzantine art punctuate the landscape.

The work of this painter is identified in the greater part of the wall-paintings, in the sanctuary and in the nave, in the lower zone with the full-figure saints, as well as in the upper zones with the extensive narrative scenes.

The work of the second painter is identified mainly in the representations of martyrdoms. The figures are stocky with large round head (figs. 50–51). In their style, poses and gestures they are restrained, emanating calm and serenity without the slightest expression of pathos or passion, even though these are martyrdoms. Rolling hills dominate the landscape, while the buildings are much reduced in size.

Characteristic of the painting of the church are the decorative and vegetal motifs, the elaborately embellished garments and the prelatic sakkoi, as well as the conches with Islamic ogee arch, which lead to the milieu of the Nafplian painters, both those surnamed Kakavas and the Moschos brothers, as well as to Manuel Andronos and other Peloponnesian painters.

[155] Ch. Chotzakoglou, *Αποκαλύπτοντας το ζωγράφο του Προφήτου Ήλιου στή Στεμνίτσα,* in: *Δ΄ Τοπικόν Συνέδριον Αρκαδικών Σπουδών,* Athens 2013, in print.



Fig. 50. Martyrdom of St Stephen the protomartyr. Church of Zoodochos Pege in Stemnitsa



Fig. 51. Decapitation of St Nestor. Church of Zoodochos Pege in Stemnitsa

The second issue raised in relation to the style of the wall-paintings is that of the over-paintings made in the early nineteenth century, within the framework of renovations carried out by the hegumen of the monastery Germanos Kantzias. These over-paintings concern the building, the landscapes with the gentle hills, the garments and the modelling of the faces. They are executed in uniform ochre and red, yellow or brown shades, adulterating the initial decoration.

In comparison with the other seventeenth-century monuments in Stemnitsa, the Panagia Baphero, Prophet Elijah and St Panteleemon, similar iconographic models are followed with variations in the details. However, stylistically there are significant differences, both in the proportions of the figures and in the modelling of the visages. Consequently, we consider that the paintings are the work of different painters. Because no donor inscriptions survive, the names of these painters are unknown and there is no secure date.

Nonetheless, we can say that these painters were experienced and well-versed in theological matters, since they composed a fully articulated iconographic programme both in the Zoodochos Pege, a composite cross-in-square church with dome, and in the single-aisle vaulted-roof churches of the Panagia Baphero, Prophet Elijah and St Panteleemon, which correspond to the iconographic arrangement of domed churches, since the figure of Christ Pantocrator is depicted on the vault.

It is very possible that the same painter worked in the churches of Prophet Elijah and St Panteleemon, as the two wall-painting ensembles display exceptional affinity and similarity in the arrangement of the iconographic programme, the scale and the similitude of the iconographic details, and the style. In the Panagia Baphero two different styles are distinguished and we suspect that two different painters worked in the same church, as also in the Church of the Zoodochos Pege, but different from the painter of Prophet Elijah and St Panteleemon.

According to inscriptions, from the sixteenth century onward the pace of work on decorating a church with wall-paintings was rapid. A wall-painting ensemble was completed within two or three months. The painters from Linotopi completed the decoration of the Church of St Demetrios at Palatistsia (1570) and the Makryalexis monastery (1599) in two months,[156] while the brothers Georgios and Frangos Kontaris completed the wall-paintings in the Church of St Nicholas at Krapsi (1563) in three months.[157]

From Byzantine times painters preferred to work in the summertime, as during these months it was easier to travel from place to place, wherever their patrons invited them.[158]

At this point it is worth noting the role of the donors in building and decorating a church, and in elaborating the iconographic programme.[159] Specifically, in two of the churches studied, the Panagia Baphero and the Zoodochos Pege, the names of the donors are recorded. In the Panagia Baphero dedicators were Neophytos chief priest, Nikolaos hieromonk, the priests Panagiotis, Theophilos and Ioannes, and participants too were the parishioners Ioannes, Anthoula and Chryso, who pray for the salvation

[156] Tourta, *Βίτσα και Μονοδένδρι,* 44.

[157] D. Euangelidēs, *Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος εν Ηπείρω*, Deltion ChAE 1 (1959) 46.

[158] The painters Theophanes the Greek, Emmanuel Eugenikos, Xenos Digenis and Theophanes Strelitzas Bathas were working in the same way (E. Delēgiannē-Dōrē, *Γύρω από το εργαστήρι των Κονταρήδων*, in: *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων*, eds. M. Garidēs, A. Paliouras, Ioannina 1999, 128 sqq).

[159] M. Panagiōtidē, *Το πρόβλημα του ρόλου του χορηγού και του βαθμού ανεξαρτησίας του ζωγράφου στην καλλιτεχνική δημιουργία. Δύο παραδείγματα του 12ου αιώνα*, in: *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, ed. M. Vasilakē, Heraklion 2000, 77 sqq. Concerning the changing of the social status of the post-Byzantine era painters v. M. Vasilakē, *Από τον 'ανώνυμο' Βυζαντινό καλλιτέχνη στον 'επώνυμο' Κρητικό ζωγράφο του 15ου αιώνα*, in: *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, ed. M. Vasilakē, Heraklion 2000, 161 sqq; Proestakē, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, 18 sqq.

of their souls. The Zoodochos Pege church was decorated with the contribution and toil of the hieromonk Bessarion, at the expenses of the chief priest Achilleios and prominent citizens of Stemnitsa, whose names have not survived, for the salvation of their own souls and their parents' souls, when the Most Reverent Sire Theodoritos was Metropolitan.

In both cases these are collective sponsorships[160] of clerics and laypersons, whether the ordinary clergy or prelates, such as Neophytos in the Panagia Baphero and Achilleios in the Zoodochos Pege. Named too are the parishioners, Ioannes, Anthoula and Chryso in the Panagia Baphero, while the names of the eminent Stemnitsans who participated in the expenses of decorating the Zoodochos Pege are not mentioned. Interesting too are the portraits of the donors Achilleios and Bessarion in the Zoodochos Pege, who together hold the model of the church and are inscribed with their names.

The period. The style of the wall-paintings in the four churches in Stemnitsa, Prophet Elijah, St Panteleemon, the Panagia Baphero and the Zoodochos Pege, is consistent with the general clime of seventeenth-century painting in the Peloponnese. Many and different trends developed there in this period, when hundreds of monuments were decorated, attesting the economic affluence and piety of the people, expressed through the effort and collective sponsorship of lay parishioners, secular primates, ordinary priests or representatives of the prelacy of the Church.

Outstanding among the wall-paintings at Stemnitsa are those by the painter who undertook the greater part of the decoration of the katholikon of the Zoodochos Pege monastery. The figures with their attenuated proportions, small head, long conical neck and tall body, the predilection for the ornate and the narrative disposition belong in the framework of the painting style of the painters surnamed Kakavas[161] and Moschos,[162] who hailed from Nafplion. We cite indicatively the works by Demetrios Kakavas in the katholikon of the Virgin at Malesina (1599) in Boeotia, the parekklesion of St Marina at Chiliomodi (1607), the Church of St Demetrios outside Athikia in Corinthia (1611), the katholikon of the Sts Anargyroi monastery (1621) at Vassaras in Laconia, the Church of St Blaise at Tzintzinas (also 1621), the dual Church of Sts Nicholas and Demetrios at Anavryti (1625), the katholikon of the Zoodochos Pege of the Gola monastery (1632) and the katholikon of the Mardaki monastery (1635) in Messinia, all in the Peloponnese.[163] In parallel, we cite works by the Moschos brothers in the churches of St Demetrios at Poretsos in 1607, the katholikon of the monastery of the Virgin of Aimyali in 1608 and the katholikon of the Voulkanos monastery also in 1608.[164] Furthermore, we note the works by Georgios Moschos in the katholikon of the monastery of the Forty Saints in Laconia in 1620, in the neighbouring Church of St Nicholas at Chrysapha in the same year, and the katholikon of the monastery of St Nicholas of Karya 1638 in Kynouria.[165]

Some unsigned works attributed to the workshops of the Kakavas painters and the Moschos brothers are in the same style. Specifically, attributed to the workshop of the Kakavas painters are the wall-paintings in the old katholikon of the Phaneromene monastery at Chiliomodi in Corinthia (early seventeenth century), the Kato Castro monastery (1612), the Prophet Elijah monastery at Georgitsi (1617), the Loukous monastery (early seventeenth century), the Church of the Virgin at Levidi in Arcadia (1629), the Holy Trinity monastery in Kynouria, outside Astros (ca. 1612) and the Penteli monastery (ca. 1630) in Attica.[166] Attributed to the workshop of the Moschos brothers are the wall-paintings in the katholikon of the Theotokos monastery at Koumbari in Laconia (1602), which is considered to be their earliest work, in the parekklesion of St John the Baptist in the Voulkanos monastery in Messinia (post–1608), the katholikon of the Virgin at Poretsos in Achaia (1614), the katholikon of the Virgin at Adami in Nafplia (1616), the Church of the Dormition of the Virgin at Aipeia in Messinia (ca. 1620), the katholikon of the Holy Apostles at Selliana in Corinthia (1621, Georgios Moschos?), the katholikon of the Timios Prodromos monastery in the Lousios gorge (1630, Georgios Moshcos?), the katholikon of the Holy Apostles monastery in the Aigialeia (1621), the katholikon of the Kalami monastery near Lygourio in the Argolid and the katholikon of the Engleistouri monastery in the vicinity of Prastos in Kynouria (the last three without secure date).[167]

Also of similar technique are the wall-paintings by anonymous painters in the katholikon of the monastery of the Virgin Tsingos at Oitylos, the St Nicholas monastery at Varsa, the Dimiovis monastery (1663), the Zerbitsas monastery (1669), St Barbara at Phlomochori (seventeenth century layer), the monastery of the Virgin outside Ano Doli, the Philosophos monastery (1693),[168] the Church of St John the Baptist at Sintzaphi in Laconia (1625), St George (early seventeenth century) and the Dormition of the Virgin at Chrysapha,[169] the Taxiarchs at Sophiko in Corinthia

160 Collective grants date back to the Byzantine period, v. relatively S. Kalopisē-Vertē, *Οι ζωγράφοι στην υστεροβυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών*, in: *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, ed. M. Vasilakē, Heraklion 2000, 140 sqq.

161 Proestakē, *Οι ζωγράφοι Κακαβά,* with selected bibliography.

162 Tseligka-Antourakē, *Το καθολικό της μονής της Θεοτόκου Αιμυαλών,* with selected bibliography.

163 Proestakē, *Οι ζωγράφοι Κακαβά,* passim.

164 Tseligka-Antourakē, *Το καθολικό της μονής της Θεοτόκου Αιμυαλών,* passim.

165 Tseligka-Antourakē, *op. cit.,* passim.

166 V. respectively T. Gritsopoulos, *Ιερά Μονή Παναγίας Φανερωμένης Χιλιομοδίου,* Athens 1996; idem, *Η κατά την Κυνουρίαν μονή Λουκούς*, Πελοποννησιακά 6 (1963–1968) (Athens 1968), 129 sqq; idem, *Η πελοποννησιακή ζωγραφική μετά την άλωσιν*, in: *Πρακτικά του Δ΄ Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών,* 1, Athens 1992-19933, 353 sqq; Koliou, *Αναγνώριση χρωστήρος Κακαβά*, 159 sqq.

167 Tseligka-Antourakē, *Το καθολικό της μονής,* 377 sqq, with selected bibliography; O. Euthymiou, *Οι τοιχογραφίες της μονής των Αγίων Αποστόλων στην Σελιάνα Αιγείρας*, in: *Πρακτικά Γ΄ Τοπικού Συνεδρίου Αργολικών Σπουδών,* Athens 2006, 209 sqq.

168 V. respectively V. Kepetzi, *Έρευνα στη Μάνη*, Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής εταιρείας (henceforth: ΠΑΕ) 1981, 565–568, pls. 302, 304α (Panagia Tsigou); Th. Simopoulos, *Μονή Ζερμπίτσης. Ανέκδοτα περί αυτής έγγραφα-κειμήλια*, Athens 1966; M. Panayiotides, *Έρευνα στη Μάνη*, ΠΑΕ 1978, 173-174, pls. 128α, 129α (St. Barbara), E. Deliyianni-Doris, *Έρευνα στη Μάνη*, ΠΑΕ 1981, 498-503, especially 501-502 (Panagia in Ano Doloi), E. Geōrgitsouiannē, *Παρατηρήσεις επί των τοιχογραφιών της Νέας Μονής Φιλοσόφου (1693)*, in: *Δ ΄Συνέδριο Πελοποννησιακών Σπουδών,* 3, Athens 1992/1993, 545–582.

169 N. Drandakēs, *Από τα χριστιανικά μνημεία της Λακωνίας*, Αρχαιολογική Εφημερίς 1994, 40–41 (Prodromos in Sintzafi); idem, *Σχεδίασμα καταλόγου των τοιχογραφημένων βυζαντινών και Μεταβυ-*

(early seventeenth century), the Dormition of the Virgin in the village of Lira, the Virgin in the Kavellaris monastery and the Virgin at Philiatro near Langadas, St Paraskevi outside Ano Verga, St Demetrios at Platsa,[170] etc.

One other proficient painter who was active in the region of the Peloponnese and seems to have had relations with Stemnitsa and the churches of Prophet Elijah and St Panteleemon, as noted above, is Manuel Andronos from Nafplion. He is known to have executed the wall-paintings in the narthex of St Demetrios at Chrysapha in Laconia in 1641 and the katholikon of the Megalo Spelaion monastery at Kalavryta in 1653.[171] Andronos's style is different from that of the two Nafplian workshops, of the Kakavas painters and the Moschos brothers. The proportions of the figures are different, with small spherical head, medium stature, broad body, linear drapery and outlines. Characteristic of his work are the dotted relief haloes he uses on his full-figure saints, although these seem to have had little appeal in the mural painting of the Peloponnese in the seventeenth century and were not used in the two Stemnitsan churches, of Prophet Elijah and St Panteleemon.

The style of one of the two painters who worked in the Church of the Panagia Baphero, on the Virgin Platytera and the full-bodied saints, of medium stature, with round head, dark brown under-layer on the face and shadows under the eyes and the eyebrows, on the chin and the cheeks, is similar to that of Manuel Andronos as well as to the wall-paintings in Prophet Elijah and St Panteleemon.

However, the style of the second painter who worked in the Panagia Baphero is different, with the tall slender figures, small head, modelling of the flesh in roseate tones on the face, aquiline nose and almond-shaped eyes. Although this is a painting akin to that of the painters surnamed Kakavas and Moschos, in terms of the proportions of the figures, it differs in the modelling and in the physiognomic type of the faces, which point to different painters with other particularities in their art.

The second painter who worked in the katholikon of the Zoodochos Pege, mainly on representations of the martyrdoms of saints, is very different. Employing a limited palette, he creates figures of short proportions and with large round head. The buildings are limited and gentle hills dominate the natural landscape. A painter of comparable quality evidently decorated the katholikon of the Panagia monastery at Korphos in Corinthia in 1668. He is Theodoulos Kakavas, the last member of the Kakavas family, according to epigraphic testimonies.[172] However, this trend, with figures of short proportions and large head, sometimes of glowering aspect, is encountered in other seventeenth-century monuments in the Peloponnese, such as the Church of St John the Baptist at Mele in Alagonia (ca. 1676) or the work of the second painter in the katholikon of the Dimiovis monastery in Messinia.

So, we observe a diversity of trends in seventeenth-century mural painting. In our view, that expressed by the painting of members of the Kakavas and the Moschos families, and other anonymous painters, held sway, with figures of slender proportions and small head, as well as a disposition for decorativeness and narrative scenes. However, in addition to these, painters who are differentiated both in the proportions of the figures and the modelling of the countenances also appeared.

Stemnitsa is therefore a representative example of its times, as it gathers a variety of trends and a variety of painters in the four monuments dated to the first half of the seventeenth century. Anonymous painters whose roots are to be found in the painting of the Kakavas and the Moschos families, and of Manuel Andronos, as well as of painters very different from them, less educated in pictorial art yet members of a team that undertook important commissions to decorate with wall-paintings, such as this in the katholikon of the Zoodochos Pege monastery with a complex and excellently constituted iconographic programme. With the meagre means available in the period, the Orthodox artistic tradition and the spirituality of Hellenism continued to flourish.

ζαντινών Ναών Λακωνίας, Λακωνικαί Σπουδαί 13 (1996), 175 (Dormition of the Virgin in Chrysapha).

[170] V. respectively V. Kepetzi, *Έρευνα στη Μάνη*, ΠΑΕ 1982, 386 ff., especially 394-396 (Dormition of the Virgin in Lira); M. Panayiotides, *Έρευνα στη Μάνη*, ΠΑΕ 1980, 234-238, especially 237-238, pls. 146α-γ (Panagia Kavellari, 1688); S. Kalopissi, *Έρευνα στη Μάνη*, ΠΑΕ 1980, 238-241 (Panagia in Philiatro, 1688), S. Kalopissi, *Έρευνα στη Μάνη*, ΠΑΕ 1981, 452, (St. Paraskevi); V. Kepetzi, *Έρευνα στη Μάνη*, ΠΑΕ 1981, 563-564, pls. 299β, 300 (St Demetrios in Platsa).

[171] Chotzakoglou, *Mega-Spelaion,* 248.

[172] Proestakē, *Οι ζωγράφοι Κακαβά,* 131 sqq; eadem, *Το καθολικό της Μονής*, 377 sqq.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Acheimastou-Potamianou M., *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athens 1983 (Acheimastou-Potamianou M., *Ē monē tōn Philanthrōpēnōn kai ē prōtē phasē tēs metabyzantinēs zōgraphikēs,* Athens 1983).

Acheimastou-Potamianou M., *Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών στο νησί των Ιωαννίνων*, Athens 2004 (Acheimastou-Potamianou M., *Oi toichographies tēs monēs tōn Philanthrōpēnōn sto nēsi tōn Iōanninōn,* Athens 2004).

ΑΔ = Αρχαιολογικόν Δελτίον (Archaiologikon Deltion)

Albanē T., *Ψάλατε συνετώς. Απεικονίσεις ύμνων σε υστεροβυζαντινά τοιχογραφικά σύνολα*, in: *Θωράκιον*, eds. I. Kakures, S. Chulia, *Tz. Almpanē*, Athens 2004, 231 sqq (Albanē T., *Psalate synetōs. Apeikoniseis hymnōn se hysterovyzantina toichographika synola*, in: *Thōrakion*, eds. I. Kakures, S. Chulia, *Tz. Almpanē*, Athens 2004, 231 sqq).

Andritsopoulos G. A., *Ιστορικαί σημειώσεις Στεμνίτσης*, Athens 1930 (Andritsopoulos G. A., *Istorikai sēmeiōsis Stemnitsēs*, Athens 1930).

Aspra-Vardavakē M., *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον κώδικα Garrett 13*, *Princeton,* Athens 1992 (Aspra-Vardavakē M., *Oi mikrographies tou Akathistou ston kōdika Garrett 13*, *Princeton,* Athens 1992).

Bakourou A., *Οι εργασίες συντήρησης των μνημείων της Στεμνίτσας (Μέρος 1ο)*, in: *Η Στεμνίτσα*, Οκτώβριος – Νοέμβριος 2007, 4 [A. Vakourou, *Hoi ergasies syntērēsēs tōn mnēmeiōn tēs Stemnitsas (Meros 1)*, in: *He Stemnitsa*, Oktōvrios–Noemvrios 2007, 4].

Bakourou A., *Οι εργασίες συντήρησης των μνημείων της Στεμνίτσας (Μέρος 2ο)*, in: *Η Στεμνίτσα*, Δεκέμβριος 2007 – Ιανουάριος 2008, 6 [A. Vakourou, *Hoi ergasies syntērēsēs tōn mnēmeiōn tēs Stemnitsas (Meros 2)*, in: *He Stemnitsa*, Dekemvrios 2007–Ianouarios 2008, 6.

Bakourou A., *Οι εργασίες συντήρησης των μνημείων της Στεμνίτσας (Μέρος 3ο)*, in: *Η Στεμνίτσα*, Φεβρουάριος – Απρίλιος 2008, 7 [A. Vakourou, *Hoi ergasies syntērēsēs tōn mnēmeiōn tēs Stemnitsas (Meros 3*, in: *He Stemnitsa*, Fevrouarios–Aprilios 2008, 7].

Beckwith J. G., *Byzantine tissues*, in: *Actes du XIVe Congrès International des etudes Byzantines, Bucarest 1971,* Bucharest 1974, 1–3, 343–354.

Belting H., *An image and its function in the liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium,* DOP 34–35 (1980/1981) 1 sqq.

Belting H., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion,* Berlin 1981.

Brion-Guerry L., *L'espace et les perspectives*, Χρονικά Αισθητικής 13/14 (1974/1975) 18 sqq [Brion-Guerry L., *L'espace et les perspectives*, Chronika Aisthētikēs 13/14 (1974/1975) 18 sqq].

Chasiotis I.,*Οι πρώτες κατακτήσεις του Σουλεϊμάν Α΄ (1521–1529), οι ισπανικές επιχειρήσεις στην Πελοπόννησο (1532–34) και ο τρίτος Βενετοτουρκικός πόλεμος (1537–1541)*, in: *Ιστορία Ελληνικού Έθνους* 10, Αθήνα 1974, 288 sqq [Chasiotis I., *Hoi prōtes kataktēseis tou Souleiman A΄ (1521–1529), hoi ispanikes epicheirēseis stēn Peloponnēso (1532–34) kai o tritos Venetotourkikos polemos (1537–1541)*, in: *Istoria Ellēnikou Ethnous* 10, Athēna 1974].

Chatzidakis M., *Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIVe siècle*, in: *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου*, 1, Athens 1955, 133 (Chatzidakis M., *Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIVe siècle*, in: *Pepragmena tou 9. Diethnous Byzantinologikou Sunedrion*, 1, Athens 1955, 133).

Chatzēdakēs M., *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athens 1977 (Chatzēdakēs M., *Eikones tēs Patmou. Zētēmata byzantinēs kai metabyzantinēs zōgraphikēs*, Athens 1977).

Chatzēdakēs M., *Icons of Patmos: questions of Byzantine and post-Byzantine painting*, Athens 1985.

Chatzēdakēs M., *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης: η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Aghion Oros 1986 (Chatzēdakēs M., *O krētikos zōgraphos Theophanēs: ē teleutaia phasē tēs technēs tou stis toichographies tēs Ieras Monēs Stauronikēta*, Aghion Oros 1986).

Chatzēdakēs M., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830),* 1, Athens 1987 [Chatzēdakēs M., *Hellēnes zōgraphoi meta tēn Alōsē Άλωση (1450–1830),* 1, Athens 1987].

Chatzēdakēs M., Sophianos D., *Το μεγάλο Μετέωρο: ιστορία και τέχνη*, Athens 1990 (Chatzēdakēs M., Sophianos D., *To megalo Meteōro: istoria kai technē*, Athens 1990).

Chatzēdakē N., *Εικόνες κρητικής σχολής 15ος–16ος αιώνας*, Athens 1983 (Chatzēdakē N., *Eikones krētikēs scholēs 15os–16os aiōnas*, Athens 1983).

Chotzakoglou Ch. G., *Untersuchungen zur Geschichte, Architektur und Wandmalerei der Klosterkirche Mega-Spelaion auf der Peloponnes*, Wien 1997 (unpublished PhD thesis).

Chotzakoglou Ch., *Αποκαλύπτοντας το ζωγράφο του Προφήτου Ήλιου στή Στεμνίτσα,* in: *Δ΄ Τοπικόν Συνέδριον Αρκαδικών Σπουδών,* Athens 2013 (in print) [Chotzakoglou Ch., *Apokalyptontas to zōgrapho tou prophētou Ēliou stē Stemnítsa*, in: *D΄ Topikon Synedrion Arkadikōn Spoudōn*, Athens 2013 (in print).].

Chouliaras I., *Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στο δυτικό Ζαγόρι,* Athens 2009 (Chouliaras I., *Ē entoichia thrēskeutikē zōgraphikē tou 16ou kai 17ou aiōna sto dytiko Zagori,* Athens 2009).

Cottas V., *Contribution à l'étude de quelques tissus liturgiques*, in: *Atti del V Congresso Internationale di Studi Bizantini, Rome 20–26 Septembre 1936,* II, Rome 1940 [Studi Bizantini e Neoellenici 6], 87–102.

Ćurčić S., *Late Byzantine Loca Sancta? Some questions regarding the form and function of Epitaphioi*, in: *The Twilight of Byzantium*, eds. S. Ćurčić, D. Mouriki, New Jersey 1991, 251–261.

Davidov-Temerinski A., *Concordia Apostolorum. Zagrljaj apostola Petra i Pavla. Povodom freske iz Mušnikova kod Prizrena*, ZLUMS 32–33 (Novi Sad 2002) 83–105.

Deliyianni-Doris E., *Έρευνα στη Μάνη*, ΠΑΕ 1981, 498–503 (Deliyianni-Doris E., Ereuna stē Manē, PAE 1981, 498–503).

Delēgiannē-Dōrē E., *Οι τοιχογραφίες του υστεροβυζαντινού ναού των Ταξιαρχών στην Αγριακόνα*, in: *Πρακτικά Β΄ Τοπικού Συνεδρίου Αρκαδικών Σπουδών,* Athens 1990, 541 sqq. (Delēgiannē-Dōrē E., *Oi toichographies tou hysterobyzantinou naou tōn Taxiarchōn stēn Agriakona*, in: *Praktika 2 Topikou Synedriou Arkadikōn Spoudōn,* Athens 1990, 541 sqq).

Delēgiannē-Dōrē E., *Γύρω από το εργαστήρι των Κονταρήδων*, in: *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων*, eds. M. Garidēs, A. Paliouras, Ioannina 1999, 128 sqq (Delēgiannē-Dōrē E., *Gyrō apo to ergastēri tōn Kontarēdōn*, in: *Monastēria nēsou Iōanninōn*, eds. M. Garidēs, A. Paliouras, Ioannina 1999, 128 sqq).

Delvoye Ch., *Les tissus Byzantines*, in: *Corsi di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna 1969, 115–150.

Demus O., *The style of the Kariye Djami and its place in the development of Palaeologan art*, in: *The Kariye Djami,* ed. P. Underwood, 4, New York 1966–1975, 107–160.

Diamantē K. P., Pantou E. N., *Τα μοναστήρια στο φαράγγι του Λούσιου ποταμού στην Αρκαδία*, Athens 2006 (Diamantē K. P., Pantou E. N., *Ta monastēria sto pharangi tou Lousiou potamou stēn Arkadia*, Athens 2006).

Drandakēs N., *Από τα χριστιανικά μνημεία της Λακωνίας*, Αρχαιολογική Εφημερίς 1994, 40–41 (Drandakēs N., *Apo ta christianika mnēmeia tēs Lakōnias*, Archaiologikē Ephēmeris 1994, 40–41).

Drandakēs N., *Σχεδίασμα καταλόγου των τοιχογραφημένων βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Ναών Λακωνίας*, Λακωνικαί Σπουδαί 13 (1996) 175 [Drandakēs N., *Schediasma katalogou tōn toichographēmenōn vyzantinōn kai Metabyzantinōn Naōn Lakōnias*, Lakōnikai Spodai 13 (1996) 175].

Dufrenne S., *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970.

Ebersolt J., *Les arts somptuaires de Byzance: étude sur l'art imperial de Constantinople,* Paris 1923.

Euthymiou O., *Οι τοιχογραφίες της μονής των Αγίων Αποστόλων στην Σελιάνα Αιγείρας*, in: *Πρακτικά Γ΄ Τοπικού Συνεδρίου Αργολικών Σπουδών,* Athens 2006, 209–230 (Euthymiou O., *Oi toichographies tēs monēs tōn Agiōn Apostolōn stēn Seliana Aigeiras*, in: *Praktika 3 Topikou Synedriou Argolikōn Spoudōn,* Athens 2006, 209–230).

Euangelidēs D., *Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος εν Ηπείρω*, Deltion ChAE 1 (1959) 40 sqq [Euangelidēs D., *O zōgraphos Phragkos Katelanos en Ēpeirō*, Deltion ChAE 1 (1959) 40 sqq].

Garidēs M., *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère,* Athens 1989, 258.

Gartaganēs D., *Η Στεμνίτσα στο 1821*, Athens 1964 (Gartaganēs D., *Ē Stemnitsa sto 1821*, Athens 1964).

Geōrgitsouiannē E., *Παρατηρήσεις επί των τοιχογραφιών της Νέας Μονής Φιλοσόφου (1693)*, in: *Δ΄ Συνέδριο Πελοποννησιακών Σπουδών,* 3, Athens 1992/1993, 545–582 [Geōrgitsouiannē E., *Paratērēseis epi tōn toichographiōn tēs Neas Monēs Philosophou (1693)*, in: *4. Sunedrio Peloponnēsiakōn Spoudōn,* 3, Athens 1992/1993, 545–582].

Geōrgitsogiannē E., *Όσιος Λεόντιος ο Στεμνιτσιώτης*, in: *Πρακτικά Ιστορικού Συμποσίου στη μνήμη του νεομάρτυρα Δημητρίου,* Tripoli 2008, 399–412 (Geōrgitsogiannē E., *Hosios Leontios o Stemnitsiōtēs*, in: *Praktika Istorikou Symposiou stē mnēmē tou neomartyra Dēmētriou,* Tripoli 2008, 399–412).

Giakoumēs G., *Μνημεία Ορθοδοξίας στην Αλβανία,* Athens 1994 (Giakoumēs G., *Mnēmeia Orthodoxias stēn Albania,* Athens 1994).

Gkioles N., *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα,* Athens 1990 (Gkioles N., *O vyzantinos troullos kai to eikonographiko tou programma,* Athens 1990).

Gkioles N., *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, Athens 2009 (Gkioles N., *Oi toichographies tou katholikou tēs Monēs Dionysiou sto Hagio Horos*, Athens 2009).

Gkētakou M., *Τα χριστιανικά μνημεία της Στεμνίτσης (Γορτυνίας): εξ επόψεως αρχιτεκτονικής, εικονογραφικής, επιγραφικής και αισθητικής,* Athens 1959 [Gkētakou M., *Ta christianika mnēmeia tēs Stemnitsēs (Gortynias): ex epopseōs architektonikēs, eikonographikēs, epigraphikēs kai aisthētikēs,* Athens 1959].

Gounarē G., *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Thessaloniki 1980 (Gounarē G., *Oi toichographies tōn Agiōn Apostolōn kai tēs Panagias Pasiōtissas stēn Kastoria*, Thessaloniki 1980).

Gritsopoulos T., *Η κατά την Κυνουρίαν μονή Λουκούς*, Πελοποννησιακά 6 (1963–1968) (Athens 1968) 129–190. [Gritsopoulos T., *Ē kata tēn Kynourian monē Loukous,* Peloponnēsiaka 6 (1963–1968) (Athens 1968) 129–190].

Gritsopoulos T., *Παρουσία ζωγράφων εξ Ἀργολίδος κατά τους ΙΖ΄ και ΙΗ΄ αιώνας*, in: *Πρακτικά Β΄ Τοπικού Συνεδρίου Αργολικών Σπουδών,* Athens 1989, 263–295 (Gritsopoulos T., *Parousia zōgraphōn ex Hargolidos kata tous 17 kai 18 aiōnas,* in: *Praktika 2 Topikou Synedriou Argolikōn Spoudōn,* Athens 1989, 263–295).

Gritsopoulos T., *Η πελοποννησιακή ζωγραφική μετά την άλωσιν*, Πρακτικά του Δ΄ Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών, Κόρινθος 9–16 Σεπτ. 1990, τ. Α΄, Athens 1992–3, 353 ff (Gritsopoulos T., *Hē peloponnēsiakē zōgraphikē meta tēn alōsin*, Praktika tou 4 Diethnous Synedriou Peloponnēsiakōn Spoudōn, Korinthos 9–16 Sept. 1990, t. A΄, Athens 1992–3, 353 ff).

Gritsopoulos T., *Ιερά Μονή Παναγίας Φανερωμένης Χιλιομοδίου,* Athens 1996 (Gritsopoulos T., *Iera Monē Panagias Phanerōmenēs Chiliomodiou,* Athens 1996).

Hannick Chr., *The Theotokos in Byzantine Hymnography: typology and allegory*, in: *Images of the Mother of God: perceptions of the Theotokos in Byzantium,* ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005, 72 sqq.

Henry P., *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVIe siècle, architecture et peinture*, Paris 1930.

Juhel V., *Le bain de l'Enfant Jesus. Des origines à la fin du douzième siècle*, CA 39 (1991) 111–132.

Images of the Mother of God: perceptions of the Theotokos in Byzantium, ed. M. Vasilakē, Aldershot 2005.

Iōannou A., *Το παρεκκλήσι της Αγίας Μαρίνας στη Μονή Φανερωμένης Κορινθίας και ο αγιογράφος του Δημ. Κακαβάς*, Αθήνα 1970 (Μελέτες τέχνης 1) [Iōannou A., *To parekklēsi tēs Agias Marinas stē Monē Phanerōmenēs Korinthias kai o hagiographos tou Dēm. Kakavas,* Athena 1970 (Meletes Technēs 1)].

Kalavrezou I., *Images of Mother: when the Virgin Mary became the Meter Theou,* DOP 44 (1990) 167 sqq.

Kalokyrē K., *Η Γέννησις του Χριστού εις την βυζαντινήν τέχνην της Ελλάδος*, Athens 1956 (Kalokyrē K., *Ē Ghennēsis tou Christou eis tēn vyzantinēn technēn tēs Hellados*, Athens 1956).

Kalokyrē K., *Αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Κρήτης,* Athens 1957 (Kalokyrē K., *Ai vyzantinai toichographiai tēs Krētēs,* Athens 1957).

Kalokyrē K., *Αθως: Θέματα αρχαιολογίας και τέχνης*, Athens 1963 (Kalokyrē K., *Athōs: Themata archaiologias kai technēs*, Athens 1963).

Kalokyrē K., *Βυζαντιναί εκκλησίαι της Ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Thessaloniki 1973 (Kalokyrē K., *Vyzantinai ekklēsiai tēs Ieras Mētropoleōs Messēnias*, Thessaloniki 1973).

Kalokyrē K., *Μελετήματα Χριστιανικής Ορθοδόξου αρχαιολογίας και τέχνης,* Thessaloniki 1980 (Kalokyrē K., *Meletēmata Christianikēs Orthodoxou archaiologias kai technēs,* Thessaloniki 1980).

Kalokyrē K., *Η φάτνη των Χριστουγέννων,* Rethymno 1992 (Kalokyrē K., *Ē phatnē tōn Christougennōn,* Rethymno 1992).

Kalopissi S., *Έρευνα στη Μάνη*, ΠΑΕ 1980, 238–241 (Kalopissi S., *Ereuna stē Manē*, PAE 1980, 238–241).

Kalopissi S., *Έρευνα στη Μάνη*, ΠΑΕ 1981, 452 (Kalopissi S., *Ereuna stē Manē*, PAE 1981, 452).

Kalopissi-Verti S., *Dedicatory inscriptions and donor portraits in thirteenth-century churches in Greece*, Wien 1992.

Kalopisē-Vertē S., *Οι ζωγράφοι στην υστεροβυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών*, in: *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, ed. M. Vasilakē, Heraklion 2000, 140 sqq (Kalopisē-Vertē S., *Oi zōgraphoi stēn hysterovyzantinē koinōnia. Ē martyria tōn epigraphōn*, in: *To portraito tou kallitechnē sto Vyzantio*, ed. M. Vasilakē, Heraklion 2000, 140 sqq).

Kepetzi V., *Έρευνα στη Μάνη*, ΠΑΕ 1981, 563–568 (Kepetzi V., *Ereuna stē Manē*, PAE 981, 563–568)

Kepetzi V., *Έρευνα στη Μάνη*, ΠΑΕ 1982, 386 ff (Kepetzi V., *Ereuna stē Manē*, PAE 1982, 386 ff)

Koliou A., *Αναγνώριση χρωστήρος Κακαβά σε μη μαρτυρούμενα έργα του εργαστηρίου του,* in: *Πρακτικά Γ΄ Τοπικού Συνεδρίου Αργολικών Σπουδών,* Athens 2006, 159 sqq (Koliou A., *Anagnōrisē chrōstēros Kakava se mē martyroumena erga tou ergastēriou tou,* in: *Praktika 3 Topikou Synedriou Argolikōn Spoudōn,* Athens 2006, 159 sqq).

Kōnstantinidē Ch., *Η Θεοτόκος ως Σκηνή του Μαρτυρίου με τις προεικονίσεις και ο Μελισμός στην αψίδα της Κόκκινης Παναγίας στην Κόνιτσα*, Deltion ChAE 29 (2008) 89 sqq [Kōnstantinidē Ch., *Ē Theotokos ōs Skēnē tou Martyriou me tis proeikoniseis kai o Melismos stēn apsida tēs Kokkinēs Panagias stēn Konitsa*, Deltion ChAE 29 (2008) 89 sqq].

Koukoules Ph., *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, Athens 1948 (Koukoules Ph., *Vyzantinōn vios kai politismos*, Athens 1948).

Lafontaine-Dosogne J., *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, in: *The Kariye Djami,* 4, Princeton 1975, 209 sqq.

Lampakis G., *Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce,* Athens 1902.

Liapēs I., *Μεσαιωνικά μνημεία Ευβοίας*, Athens 1971 (Liapēs I., *Mesaiōnika mnēmeia Euvoias*, Athens 1971).

Liva-Xanthakē Th., *Οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου*, Ioannina 1980. (Liva-Xanthakē Th., *Oi toichographies tēs monēs Ntiliou*, Ioannina 1980).

Mantas A., *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843–1204)*, Athens 2001 [Mantas A., *To eikonographiko programma tou ierou vēmatos tōn mesobyzantinōn naōn tēs Elladas (843–1204)*, Athens 2001].

Δημητσάνα – Στεμνίτσα. Άνθη της πέτρας, ed. St. Marketos, Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες, 9/11/2003) [*Dēmētsana – Stemnitsa. Anthē tēs petras*, ed. St. Marketos, Hē Kathēmerinē (Hepta Hēmeres, 9/11/2003)].

McVey K. E., *The domed church as microcosm: literary roots of an architectural symbol,* DOP 37 (1983) 94 sqq.

Megaw A., *Twelfth century frescoes in Cyprus*, in: *Actes du XIIe Congrès international d'études Byzantines, Ochride 1961*, 3, Belgrade 1964, 257– 266.

Michelēs P., *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*, Athens 1946 (Michelēs P., *Aisthētikē theōrēsē tēs vyzantinēs technēs*, Athens 1946).

Millet G., *Monuments de l'Athos, Les peintures*, 1, Paris 1927.

Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles: d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1960.

Mourikē D., *Αι βιβλικαί προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά*, AD 25 (1970) 17 sqq [Mourikē Ḍ., *Ai vivlikai proeikoniseis tēs Panagias eis ton troullon tēs Perivleptou tou Mystra*, AD 25 (1970) 17 sqq].

Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων: ζωγραφική, eds. M. Garidēs, A. Paliouras, Ioannina 1993 (*Monastēria nēsou Iōanninōn: zōgraphikē*, eds. M. Garidēs, A. Paliouras, Ioannina 1993).

Moutsopoulos N. K., *Η αρχιτεκτονική των εκκλησιών και των μοναστηρίων της Γορτυνίας,* Athens 1956 (Moutsopoulos N. K., *Ē architektonikē tōn ekklēsiōn kai tōn monastēriōn tēs Gortynias,* Athens 1956).

Orfanos A., *La chapelle Saint-Antoine le Grand à Megare, Grèce: Contribution à l'étude de l'art post-Byzantin en Grèce,* Θεολογία 69 (1998) 78–130 [Orfanos A., *La chapelle Saint-Antoine le Grand à Megare, Grèce: Contribution à l'étude de l'art post-Byzantin en Grèce,* Theologia 69 (1998) 78–130].

ΠΑΕ = Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής εταιρείας (Praktika tēs en Athēnais Archaiologikēs hetaireias).

Paisidou M., *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας,* Athens 2002 (Paisidou M., *Oi toichographies tou 17ou aiōna stous naous tēs Kastorias. Symvolē stē meletē tēs mnēmeiakēs zōgraphikēs tēs Dytikēs Makedonias,* Athens 2002).

Pallas D., *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, Munich 1965.

Panagiōtidē M., *Μερικές παρατηρήσεις στις προοπτικές συμβάσεις μιας εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου*, DChAE 9 (1977/1979) 249 sqq [Panagiōtidē M., *Merikes paratērēseis stis prooptikes symbaseis mias eikonas tou Andrea Pitzou*, Deltion ChAE 9 (1977/1979) 249 sqq].

Panayiotides M., *Έρευνα στη Μάνη*, ΠΑΕ 1978, 173–174 (Panayiotides M., *Ereuna stē Manē*, PAE 1978, 173–174).

Panayiotides M., *Έρευνα στη Μάνη*, ΠΑΕ 1980, 234–238 (Panayiotides M., *Ereuna stē Manē*, PAE 1980, 234–238).

Panagiōtidē M., *Το πρόβλημα του ρόλου του χορηγού και του βαθμού ανεξαρτησίας του ζωγράφου στην καλλιτεχνική δημιουργία. Δύο παραδείγματα του 12ου αιώνα*, in: *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, ed. M. Vasilakē, Heraklion 2000, 77 sqq (Panagiōtidē M., *To provlēma tou rolou tou chorēgou kai tou vathmou anexartēsias tou zōgraphou stēn kallitechnikē dēmiourgia. Dyo paradeigmata tou 12ou aiōna*, in: *To portrait tou kallitechnē sto Vyzantio*, ed. M. Vasilakē, Heraklion 2000, 77 sqq).

Papamastorakēs T., *Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης*, Deltion ChAE 14 (1987/1988) 320 sqq. [Papamastorakēs T., *Ē entaxē tōn proeikoniseōn tēs Theotokou kai tēs Hypsōsēs tou Staurou se ena idiotypo eikonographiko kyklo ston Hagio Geōrgio Viannou Krētēs*, Deltion ChAE 14 (1987/1988) 320 sqq].

Papamastorakēs T., *Η μορφή του Χριστού-Μεγάλου Αρχιερέα*, Deltion ChAE 17 (1993/1994) 67–78 [Papamastorakēs T., *Ē morphē tou Christou-Megalou Archierea*, Deltion ChAE 17 (1993/1994) 67–78].

Parani M., *Reconstructing the reality of images: Byzantine material culture and religious iconography (11th–15th centuries),* Leiden 2003.

Pelekanidēs St., *Καστορία I, Βυζαντιναί τοιχογραφίαι (πίνακες)*, Thessaloniki 1953 [Pelekanidēs St., *Kastoria I, Vyzantinai toichographiai (pinakes)*, Thessaloniki 1953].

Pelekanidēs St., *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*, Thessaloniki 1960 (Pelekanidēs St., *Vyzantina kai metavyzantina mnēmeia tēs Prespas*, Thessaloniki 1960).

Pelekanidēs St., Chatzidakis M., *Καστοριά*, Athens 1984 (Pelekanidēs St., Chatzidakis M., *Kastoria*, Athens 1984).

Proestakē X., *Η παλαιά Μονή των Ταξιαρχών στο Στεφάνι Κορινθίας*, in: *Ανταπόδοση, Μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη-Δωρή*, Athens 2010, 393–430 (Proestakē X., *Ē palaia Monē tōn Taxiarchōn sto Stephani Korinthias*, in: *Antapodosē, Meletes vyzantinēs kai metavyzantinēs archaiologias kai technēs pros timēn tēs kathēgētrias Elenēs Delēgiannē-Dōrē*, Athens 2010, 393–430).

Proestakē X., *Το καθολικό της Μονής της Θεοτόκου και ο ζωγράφος Θεόδουλος Κακαβάς*, in: *Ιστορικά Μοναστήρια της Κορινθίας, Πρακτικά Συνεδρίου Κορινθιακών Σπουδών,* 1,Corinthos 2009, 377–385 (Proestakē X., *To katholiko tēs Monēs tēs Theotokou kai o zōgraphos Theodoulos Kakavas*, in: *Istorika Monastēria tēs Korinthias, Praktika Synedriou Korinthiakōn Spoudōn,* 1,Corinthos 2009, 377–385).

Proestakē X., *Western influences on 17th-century post-Byzantine wall paintings in the Peloponnese: Roots in the 16th century*, Byzantinoslavica 68 (2010) 291–352.

Proestakē X., *Οι ζωγράφοι Κακαβά. Συμβολή στη μελέτη του νότιου ελλαδικού χώρου (16ος–17ος αι. μ.Χ.),* Athens 2012 [Proestakē X., *Oi zōgraphoi Kakava. Symbolē stē meletē tou notiou helladikou chōrou (16os–17os ai. m.Ch.),* Athens 2012].

Proestakē X., *Ο ναός του Αγ. Αθανασίου στο Στεφάνι Κορινθίας*, in: *Ιστορικά Μοναστήρια της Κορινθίας*, Corinth 2014, 21–58 (Proestakē X., *O naos tou Ag. Athanasiou sto Stephani Korinthias*, in: *Istorika Monastēria tēs Korinthias*, Corinth 2014, 21–58).

Prokopiou G. A., *Ο κοσμολογικός συμβολισμός στην αρχιτεκτονική του βυζαντινού ναού*, Athens 1980 (Prokopiou G. A., *O kosmologikos symbolismos stēn architektonikē tou vyzantinou naou*, Athens 1980).

Romas G., *Πέντε δίκλιτοι ναοί στο λόφο Αλκάθου των Μεγάρων,* Athens 2003 (unpublished master thesis).

Rounios K., *Ιστορία της Στεμνίτσης ή του αρχαίου Υψούντος*, Athens 1971 (Rounios K., *Istoria tēs Stemnitsēs ē tou archaiou Ypsountos*, Athens 1971).

Sampanikou E., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637),* Trikala 1997 [Sampanikou E., *O zōgraphikos diakosmos tou parekklēsiou tōn Triōn Ierarchōn tēs Monēs Varlaam sta Meteōra (1637),* Trikala 1997].

Schild-Bunim M., *Space in medieval painting and the forerunners of perspective*, New York 1940.

Semoglou A., *Le décor mural de la Chapelle Athonite de Saint-Nicolas (1560): application d' un nouveau langage pictural par le peintre Thébain Frangos Catellanos*, France 2001.

Semoglou A., *Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της Μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του α΄ μισού του 16ου αι.*, Εγνατία 6 (2001/2002) 185 sqq [Semoglou A., *O entoichios diakosmos tou katholikou tēs Monēs Myrtias stēn Aitōlia (phasē tou 1539) kai ē Thesē tou stē zōgraphikē tou ha misou tou 16ou ai.*, Egnatia 6 (2001/2002) 185 sqq].

Simopoulos Th., *Μονή Ζερμπίτσης. Ανέκδοτα περί αυτής έγγραφα-κειμήλια*, Athens 1966 (Simopoulos Th., *Monē Zermpitsēs. Anekdota peri autēs eggrapha-keimēlia*, Athens 1966).

Spatharakis I., *Studies in Byzantine manuscript illumination and iconography,* London 1996.

Stamiris G., *Στεμνίτσης επιγραφή του έτους 1589*, Γορτυνιακό Ημερολόγιο 4 (1949) 30 sqq [Stamiris G., *Stemnitsēs epigraphē tou etous 1589*, Gortyniako Hēmerológio 4 (1949) 30 sqq].

Stavropoulou-Makrē A., *La création d'une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans,* in: *Ε΄ Διεθνές Συνέδριο Σπουδών Νοτιοανατολικής Ευρώπης,* Athens 1985 (Stavropoulou-Makrē A., *La création d'une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans,* in: *5 Diethnes Synedrio Spoudōn Notioanatolikēs Eurōpēs,* Athens 1985).

Stavropoulou-Makri A., *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris,* Ioannina 1989.

Stichel R., *Ausserkanonische Elemente in byzantinischen illustrationen des Alten Testaments*, Römische Quartalschrift 69 (1974) 180 sqq.

Stichel R., *Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei*, Stuttgart 1990.

Stojaković A., *La conception de l'espace défini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIIIe siècle*, in: *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopocani 1965*, Belgrade 1967, 169–178.

Stouphē-Poulēmenou I., *Ιερά Μονή Πετράκη: ιστορία–αρχιτεκτονική–γλυπτός διάκοσμος–Ζωγραφική,* Athens 2002 (Stouphē-Poulēmenou I., *Iera Monē Petrakē: istoria–architektonikē–glyptos diakosmos–Zōgraphikē,* Athens 2002).

Stylianou A. and J., *The painted churches of Cyprus: treasures of Byzantine art*, London 1985.

Svorōnou E., Kouros P., *Η Στεμνίτσα και το φαράγγι του Λούσιου*, Stemnitsa 1998 (Svorōnou E., Kouros P., *Ē Stemnitsa kai to pharaggi tou Lousiou*, Stemnitsa 1998).

Synadinos N., *Οι τεχνίτες της Στεμνίτσας: Λαογραφία,* Athens 1997 (Synadinos N., *Oi technites tēs Stemnitsas: Laographia,* Athens 1997).

Taft R. F., *The Great Entrance: a history of the transfer of the gifts and other proanaphoral rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Rome 1975.

Testini P., *Alle origini dell'iconografia di Giuseppe di Nazareth*, Rivista *di* Archeologia Cristiana 48 (1972) 271 sqq.

Theophilis G., *Η Στεμνίτσα και η προσφορά της στην Ελλάδα*, Athens 1977 (Theophilis G., *Ē Stemnitsa kai ē prosphora tēs stēn Ellada,* Athens 1977).

Τοιχογραφίες Καθολικού Μονής Διονυσίου, ed. P. Vokotopoulos, Aghion Oros 2006 (*Toichographies Katholikou Monēs Dionysiou*, ed. P. Vokotopoulos, Aghion Oros 2006).

Tourta A., *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι,* Athens 1991 (Tourta A., *Oi naoi tou Agiou Nikolaou stē Vitsa kai tou Agiou Mēna sto Monodendri,* Athens 1991).

Triantaphyllopoulos D., *Εκκλησιαστικά μνημεία στην Κλειδωνιά Κονίτσης*, Ηπειρωτικά Χρονικά 19 (1975) 7 sqq [Triantaphyllopoulos D., *Ekklēsiastika mnēmeia stēn Kleidōnia Konitsēs,* Ēpeirōtika Chronika 19 (1975) 7 sqq].

Triantaphyllopoulos D., *Die Nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln*, Munich 1985.

Triantaphyllopoulos D., *Μελέτες για τη μεταβυζαντινή Ζωγραφική. Ενετοκρατούμενη και Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος,* Athens 2002 (Triantaphyllopoulos D., *Meletes gia tē metavyzantinē*

Zōgraphikē. Enetokratoumenē kai Tourkokratoumenē Hellada kai Kypros, Athens 2002).

Triantaphyllopoulos D., *Κύπρος και Επτάνησα: Ομοιότητες και διαφορές στην εκκλησιαστική τους τέχνη*, in: *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική. Ενετοκρατούμενη και Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος*, ed. D. Triantaphyllopoulos, Athens 2002, 211–230 (Triantaphyllopoulos D., *Kypros kai Eptanēsa: Omoiotētes kai diaphores stēn ekklēsiastikē tous technē*, in: *Meletes gia tē metavyzantinē Zōgraphikē. Enetokratoumenē kai Tourkokratoumenē Hellada kai Kypros*, ed. D. Triantaphyllopoulos, Athens 2002, 211–230).

Tseligka-Antourakē A., *Το καθολικό της μονής της Θεοτόκου Αιμυαλών και οι Ναυπλιείς αδελφοί ζωγράφοι Δημήτριος και Γεώργιος Μόσχος. Προσέγγιση στο έργο του εργαστηρίου και η θέση του στη μεταβυζαντινή ζωγραφική της Πελοποννήσου του 17ου αι*, Athens 2011 (unpublished PhD thesis) [Tseligka-Antourakē A., *To katholiko tēs monēs tēs Theotokou Aimyalōn kai oi Nauplieis adelphoi zōgraphoi Dēmētrios kai Geōrgios Moschos. Proseggisē sto ergo tou ergastēriou kai ē Thesē tou stē metavyzantinē zōgraphikē tēs Peloponnēsou tou 17ou ai*, Athens 2011 (unpublished PhD thesis)].

Tseligka-Antourakē A., *Ένα εικονογραφικό άπαξ στην αψίδα του Ιερού Βήματος των Αγίων Τεσσαράκοντα στα Χρύσαφα Λακωνίας (1620),* Deltion ChAE 34 (2013) 215 sqq [Tseligka-Antourakē A., *Ena eikonographiko apax stēn apsida tou Ierou Vēmatos tōn Agiōn Tessarakonta sta Chrysapha Lakōnias (1620),* Deltion ChAE 34 (2013) 215 sqq].

Tsigaridas E., *Η Παναγία στη μνημειακή ζωγραφική*, in: *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, ed. M. Vassilaki, Athens 2000, 134–135 (Tsigaridas E., *Ē Panagia stē mnēmeiakē zōgraphikē*, in: *Mētēr Theou. Apeikoniseis tēs Panagias stē vyzantinē technē*, ed. M. Vassilaki, Athens 2000, 134–135).

Vasilakē M., *Από τον 'ανώνυμο' Βυζαντινό καλλιτέχνη στον 'επώνυμο' Κρητικό ζωγράφο του 15ου αιώνα*, in: *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, ed. M. Vasilakē, Heraklion 2000, 161 sqq (Vasilakē M., *Apo ton 'anōnymo' Vyzantino kallitechnē ston 'epōnymo' Krētiko zōgrapho tou 15ou aiōna*, in: *To portrait tou kallitechnē sto Vyzantio*, ed. M. Vasilakē, Heraklion 2000, 161 sqq).

Veēs N. A., *Η ελληνική Σχολή Στεμνίτσης και συνοδικά σιγίλλια και άλλα γράμματα περί αυτής*, *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher* 14 (1938), 366 sqq. [Veēs N. A., *Ē ellēnikē Scholē Stemnitsēs kai synodika sigillia kai alla grammata peri autēs, Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher* 14 (1938), 366 sqq].

Velmans T., *Le role du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues*, CA 14 (1964) 183–216.

Vokotopoulos P., *Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία Ηπείρου*, AD 21 (1966) 310 sqq [Vokotopoulos P., *Byzantina kai mesaiōnika mnēmeia Ēpeirou*, AD 21 (1966) 310 sqq].

Vokotopoulos P., *Εικόνες της Κέρκυρας*, Athens 1990 (Vokotopoulos P., *Eikones tēs Kerkyras*, Athens 1990).

Vroom J., *The changing dining habits at Christ's table*, in: *Eat, Drink and Be Merry (Luke 12:19) Food and Wine in Byzantium,* eds. L. Brubaker, K. Linardou, Burlington 2007, 191–222.

Zahou A., *Μεσαιωνικά μνημεία Γορτυνίας*, AD 8 (1923) 76 sqq [Zahou A., *Mesaiōnika mnēmeia Gortynias*, AD 8 (1923) 76 sqq].

Ziegler J., *Ochs und Esel an der Krippe. Biblisch-patristische Erwänungen zu Is. 1, 3 und Hab. 3, 2 (LXX),* Münchener Theologische Zeitschrift 3 (1952) 385–402.

Зидно сликарство XVI и XVII века у Стемници на Пелопонезу

Ксанти Проестаки

Стемница, град богатог историјског наслеђа у средишњем Пелопонезу, брзо се развио као уређено урбано насеље у поствизантијском раздобљу, а нарочито у XVI веку. Економски развој града од XVI века био је пропраћен процватом духовности и културе, грађењем и украшавањем многих цркава, посебно током XVII века, када православно монаштво доживљава обнову. Године 1790. основана је *Грчка школа*, у којој су предавали угледни национални учитељи.

Само је неколико споменика зидног сликарства XVI века сачувано на Пелопонезу и они су датовани у последње деценије столећа. У Стемници из тог периода потиче црква Светог Николе. Судећи по фрагментарно сачуваном натпису, године 1589. она је „обновљена“ средствима свештеника Димитрија Федетена. Термин *обновљена* највероватније се односи на украшавање цркве зидним сликама, а од њих су преостали само фрагменти на источном и западном зиду. Нажалост, оштећеност преосталих зидних слика у цркви Светог Николе, као и истрвеност боја, онемогућавају њихово приписивање некој школи или уметничком току.

Зидне слике у црквама Богородице (Панагије) Баферо, Пророка Илије, Светог Пантелејмона и у католикону манастира Богородице Живоносног источника датоване су у XVII век, али се ни за једну од тих грађевина не може поуздано рећи када је подигнута. Нису забележена ни имена сликара, нити су сачувани ктиторски натписи, осим у поменутом манастирском католикону, у којем ктиторски натпис постоји, с тим што му недостаје последњи ред, где су били наведени време живописања и име оснивача манастира. По нашем мишљењу, судећи по иконографији и стилу, те зидне слике треба датовати у прву половину XVII столећа.

Цркве Богородице Баферо, Светог пророка Илије и Светог Пантелејмона истог су архитектонског типа, једнобродне с полуобличастим сводом, а имају и međусобно сличан иконографски програм, са одређеним особеностима које се тичу оног светитеља коме је свака од цркава посвећена. Иконографски програм одговара куполним храмовима јер је фугура Христа Пантократора приказана на своду.

Црква Богородице Живоносног источника другачијег је архитектонског склопа од три претходно поменуте грађевине, а и знатно је већа. Реч је о католикону ставропигијалног манастира који је, по предању, подигнут 1443. године. Његова основа је у облику уписаног крста с куполом, а димензије су му 6,70 × 8,80 m. Обновљен је 1800. године, што потврђује натпис урезан у мермерну плочу уграђену у северни зид главног брода.

Иконографски програм својом садржином одговара програму намењеном цркви са основом у виду уписаног крста с куполом. Састоји се од 168 сцена и 81 засебне светитељске представе. Најважнији делови програма јесу прикази мучеништва светих, Богородичиних префигурација, затим последњих псалама с ликом Христа Пантократора и циклусом Зодијака, божићне химне *Шта да ти принесемо, Христе?*, као и две представе ктитора монахâ Ахилија и Висариона с моделом цркве.

Када је реч о иконографији, сликари који су радили у четири поменуте стемничке цркве тежили су устаљеним иконографским решењима, уз извесне варијације у детаљима како у приказима евхаристијске тематике тако и у оквиру христолошког и теотоколошког циклуса, Богородичиног акатиста, на представама архијереја и светитеља, пророка и анђеоских сила. Та решења воде порекло из различитих извора – из средњовизантијске традиције и традиције сликарства епохе Палеолога, с критских икона Ангелоса и Андреје Рицоса, из зидног сликарства XVI века, као и из сликарства критске и северногрчке школе. У њима су приметни и иконографски детаљи преузети из сликарства браће Контарис, а и западни утицаји који су се током XVI века појавили у сликарству критске школе и школе северне Грчке, на делима Теофана и Франгоса Кателаноса, и који су били прихваћени у сликарству XVII века.

Иконографија препозната у стемничким црквама појављује се и у другим грађевинама Пелопонеза током прве половине XVII века. Наводимо зидне слике мајсторâ из Нафплиона (Какаваса, Теодосија, Марина, Димитрија и Теодула), браће Москос (Димитрија и Георгија), Манојла Андроноса и мноштва других анонимних сликара.

Поједине заједничке стилске одлике зидног сликарства у четири поменуте цркве у Стемници сврставају их у исти уметнички круг. Сцене показују складну композицију, а фигуре у њима заузимају посебно важно место будући да ни пејзаж ни сликана архитектура нису особито развијени. Фигуре су хармоничних пропорција, док су им ставови и гестови једноставни и уздржани и остављају утисак хијератичног пијетета. Избегнуто је изражавање емотивног набоја, а драмски елементи нису посебно изражени.

Поред тих заједничких својстава стила зидног сликарства у Стемници, у поменутим црквама постоје и међусобне разлике у погледу типа физиономија и пропорција фигура, палете и одређених детаља у моделовању. Ти детаљи откривају идентитет сликара.

У цркви Светог пророка Илије и у цркви Светог Пантелејмона уочавају се изразите међусобне сличности у типу физиономија, у моделовању фигура, пропорцијама и палети, па верујемо да су те зидне слике дело истог мајстора. Недавно је било речи о томе да је у питању Манојло Андронос из Нафплиона.

Други сликар радио је у цркви Богородице Баферо. Унутар тог храма уочавају се, у ствари, два различита стила, што указује на руке двојице мајстора.

Живопис цркве Богородице Живоносног источника такође су извела двојица сликара. Дело првог зографа, префињеног укуса, одликује се хармоничним витким пропорцијама фигура с малим главама, дугим купастим вратовима и високим мршавим телима. Рад другог сликара углавном се препознаје на представама мученика. Те су фигуре здепасте, великих округлих глава. Ставови и гестови су им уздржани, а из њих зраче смиреност и спокој, без и најмањег израза који указује на страдање, иако је реч о мученицима.

Поред тога, сликари све четири цркве у Стемници били су искусни и добро упућени у богословска питања. Остварили су јасан иконографски програм и у храму са основом у виду уписаног крста с куполом (Богородица Живоносни источник), и у једнобродним црквама с полуобличастим сводом (Богородица Баферо, Свети пророк Илија и Свети Пантелејмон), где су извели програм који одговара онима у куполним црквама, с фигуром Христа Пантократора на своду.

Зидно сликарство у четири стемничке цркве у складу је са општом духовном климом у којој је настајало сликарство XVII века на Пелопонезу. Током тог раздобља развијали су се многи и различити токови и осликано је на стотине храмова, што је сведочило о економском благостању и побожности народа.

Деизисни чин из Пиве
Прилог проучавању иконостаса и иконописа у пивском манастиру*

Драган Војводић, Милош Живковић**

Филозофски факултет у Београду, Византолошки институт САНУ

UDC 75.051(497.16 Piva)"15/16"
726.591
75.046.3:271.2-31
DOI 10.2298/ZOG1438203V
Оригиналан научни рад

Часноме и благородноме оцу Јефтимију,
игуману пивском

Расправа је посвећена хронологији настанка иконостаса и хороса манастира Пиве, односно атрибуцији неких икона на њима. Најпре је представљен раније необјављен Деизисни чин, део првобитне олтарске преграде пивског храма, израђен негде између 1586. и 1604. Тај Чин и нешто млађи велики крст (1606) стајали су на старом иконостасу изнад престоних икона сликара Лонгина из 1573/1534. године. Бар једна од двостраних икона с накнадно насталог хороса (1610/1611) није његова. За нов дрворезбарени иконостас из 1638/1639. српски сликар Јован насликао је престоне иконе и икону Силаска Светог Духа у вишој зони. Неки његов ученик творац је једанаест икона осталих Великих празника.

Кључне речи: манастир Пива, Деизисни чин, иконостас, хорос, српска уметност XVI и XVII века, сликар Лонгин, сликар Јован

The paper is devoted to the chronology of the genesis of the iconostasis and the choros of the monastery of Piva and to the attribution of some of their icons. It presents the hitherto unpublished Deesis row which formed part of the original altar screen and was painted sometime between 1586 and 1604. The Deeisis and the somewhat younger Crucifix (1606) were mounted on the old iconostasis above the despotic icons painted by Longin in 1573/1574. At least one of the two-sided icons from the subsequently made choros (1610/1611) is not his work. For the new carved wooden iconostasis (1638/1639) the Serbian painter Jovan painted the despotic icons and the icon of the Descent of the Holy Spirit in the upper tier. A disciple of his painted the other eleven icons of the Great Feasts.

Keywords: Piva monastery, Deesis row, iconostasis, choros, sixteenth- and seventeenth-century Serbian art, painter Longin, painter Jovan

Као ретко које древно монашко средиште, манастир Успења Богородичиног у Пиви чува у свом сеновитом и тихом окриљу мноштво изузетно вредних икона и предмета примењених уметности. Из посвећене старинарске и научне заинтересованости за то духовно и уметничко благо произашла је готово читава библиотека писаних радова различите врсте.[1] У њој, међутим, једно занимљиво дело старог иконописа из Пиве није добило ни приближно заслужено место. Неоправдано запостављено, измакавши потпуно истраживачкој пажњи, оно је остало научно необрађено. Реч је о дугом Деизисном чину који сада стоји на полеђини пивског иконостаса (сл. 2–8). Његово постојање забележено је једино у подробном али не баш прегледном инвентару покретних споменичких вредности манастира Пиве састављеном 1969. године.[2] Тамо се, под инвентарским бројем 231, помиње као *Предела са старог иконостаса*, уз сасвим штуре идентификационе податке. Иако дело сасвим просечног иконописца, тај Деизисни чин сам је по себи вредна уметничка старина. Осим тога, он има немали значај за разумевање историје иконостаса и иконописа у једном од најзначајнијих манастира старе Херцеговине, а одатле је од интереса и за познавање ширих токова српске уметности поствизантијског раздобља. Постоји, дакле, довољно разлога да се с тог старог Деизисног чина отре прашина ћудљивог заборава, да се он представи научној јавности и бар у основним цртама проучи. Вреди се при томе осврнути и на нека друга питања о пивском иконопису која тај епистил покреће.

Пивски Деизисни чин (сл. 2) састоји се од три дрвене плоче високе око четрдесет сантиметара, чија укупна дужина готово у сантиметар одговара распону између бочних зидова главног дела олтарског простора Успенске цркве (око 535 cm). То је лако утврдити пошто плоче на којима је насликан сада почивају на полеђини иконостаса из 1638/1639. године. Стога нема нимало сумње у то да је разматрани Деизисни

* Чланак садржи део резултата остварених на пројектима бр. 177036 – *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* – и бр. 177032 – *Традиција, иновација и идентитет у византијском свету* – које подржава Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

** dvojvodi@f.bg.ac.rs; milos.zivkovic@vi.sanu.ac.rs

1 Најпотпунију библиографију о манастиру Пиви до 1991. године доноси М. Миљић, *Прилог библиографији радова о Манастиру Пива*, in: *Четиристо година Манастира Пива*, ed. J. P. Бојовић, Титоград 1991, 207–230. Сви значајни позније објављени научни радови посвећени уметничком благу Пиве цитирани су у научном апарату који прати овај чланак.

2 Ј. Р. Бојовић, *Попис покретног споменичког фонда Манастира Пива из 1969. године*, Историјски записи 39/4 (1986) 134 (= idem, *Љетопис манастира Пива*, Подгорица 1992, 329).



Сл. 1. Манастир Пива, иконостас цркве Богородичиног успења (фото Р. Живковић)

Fig. 1. Piva monastery, iconostasis of the Church of the Dormition of the Virgin (photo: R. Živković)

чин израђен управо за иконостас Пиве. Све три плоче имају готово истоветан дуборезбарени рељефни украс, па се уклапају у јединствену целину. Њихову горњу ивицу чини профилисани оквир с мотивом тордираног ужета, а при доњој ивици тордирано уже је удвојено.[3] Та доња трака профилисаног оквира урезана је на засебне летвице којима су све три плоче проширене пре сликања. Најкраћа, средишња плоча (око 150 cm) издељена је сараценским луковима с тордираним стубићима на четири поља.[4] Стубићи су углавном истоветног облика и на бочним плочама,[5] али тамо носе неправилне полукружне лукове. На плочи која стоји на левој страни целине, тридесетак сантиметара дужој од средишње, таквих је лукова пет, док се на трећој плочи, дугој преко два метра, нашло места за шест лукова. С горње стране лучних делова урезани су украси у виду палмете, а изнад стубића су медаљони у облику розете или звездице. Сви дуборезбарени делови су позлаћени, а златом је превучен и горњи део позадине представа под луковима. Црвеном бојом наглашене су ивице плоча и удубљене површине око розета и звездица.

Петнаест поменутих рељефних лукова чини оквир засебним представама отеловљеног Бога, његове мајке и светих. У средишту је насликан Христос на трону [і҃с / х҃с], а с леве и десне стране прилазе му, благо погнути у молитви, пресвета Богородица (сл. 4) [м҃р/ ѳ҃ѵ] и свети Јован Крститељ [іѿ]. То двоје молитвених заступника људског рода једини су представљени у попрсју и зато су увећених димензија. Следе их фигуре дванаесторице Христових ученика, који су обележени почетним словима својих имена. Иза Богородице нижу се представе апостола Петра [п҃є], Јована [нѿ], Андреје [а҃рд], Марка [м҃ар], Јакова [н‹ако›] и Томе [ѳ҃о], а иза Претече су Павле [п҃а] (сл. 5), Матеја [м҃а], Симон [с҃н] (сл. 3, 9), Лука [л҃ѹ] (сл. 3), Вартоломеј [в҃а] (сл. 7) и Филип [ф҃н] (сл. 6). За разлику од уобичајених Деисисних чинова, на којима су апостоли представљени у молитвеном ставу, овде су они насликани како, полуокренути ка Христу, седе на широким престолима с наслонима. Свети Петар и свети Павле подижу десницу у гесту благослова, јеванђелисти држе кодексе, а остали увијене свитке у рукама. Заправо, Спаситељеви ученици истакнути су овде као судије над дванаест племена Израиљевих, то јест као трибунал који ће засести на дан Другог Христовог доласка. На тај начин пивски епистил знатније је саображен представама Страшног суда. Када је старо српско сликарство у питању, најближа иконографска паралела може му се пронаћи у епистилу из цркве Светог Јована у Великој Хочи с краја XVI века.[6] Тамо су Богородица и свети Јован Претеча такође једини приказани у попрсју и увећаних су димензија у односу на фигуре Христа и његових ученика, који седе на престолима. Апостоли на троновима појављују се и на епистилним гредама иконостаса у Морачи, Благовештењу кабларском, цркви Светог Марка (Ваведења) у Бељаку код Руднице и у Подврху код Бијелог Поља.[7] Овакви Чинови са апостолима на престолима особеност су поствизантијског сликарства. Поставља се, међутим, питање о томе да ли је за њих упутно користити термин *Деизисни чин*, што се у науци уобичајено чини, па је термин

[3] На средишњој плочи начин постављања „навоја“ тордираног ужета у доњем делу нешто је сложенији но на бочним плочама.

[4] Сачуван је и другачији, једноставно обрађен стубић на средишњој плочи, док је први у низу стубића на њој изгубљен.

[5] Сада недостаје први стубић на десној плочи.

[6] М. Миљановић, *Иконе из Велике Хоче*, Старине Косова и Метохије 10 (1997) 89–90, сл. 4; *Велика Хоча. Бисер Метохије*, Београд 2003, 60–61.

[7] З. Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, Сарајево 1977, 278–279, сл. 149–151; С. Пејић, Б. Пешић, *Благовештењски иконостаси*, in: *Иконостас цркве манастира Благовештења под Кабларом – реконструкција и презентација*, Београд 1994, 13–15, 17, сл. 4; Р. Станић, *Непознате иконе у југозападној Србији*, ЗЛУ 11 (1975) 268–269, сл. 13–14; А. Сковран, *Црква манастира Светог Николе у Подврху*, in: *Манастир Светог Николе у Подврху, 1606–2006*, ed. Г. Марковић, Београд 2006, 139–140, 143–151, сл. 19, 29, 23–26; М. Матић, *Српски иконопис у доба обновљене Пећке патријаршије 1557–1690*, Београд 2014 (непубликована докторска дисертација), 173–174.



Сл. 2. Деизисни чин
Fig. 2. Deesis row



Сл. 3. Деизисни чин, айостоли Симон и Лука
Fig. 3. Deesis row, apostles Simon and Luke

прихваћен и у овом раду. Можда би прикладнији назив био *еūисūил с Деизисом и ūрибуналом аūосūола*.

Описани Деизисни чин представљао је, без сумње, део преграде која је затварала прилаз олтарском простору пивског католикона пре постављања иконостаса начињеног по жељи јеромонахâ Теодора Дробњака и Мисаила, а завршеног 1638/1639. године. Но, тај старији пивски иконостас настајао је, по свему судећи, постепено, рекло би се у две или три фазе. Он је морао бити коначно уобличен тек 1606. године, када се на његовом врху заблистао монументални крст, рад једног од живописаца наоса (сл. 1, 10). Сликар великог крста, међутим, није извео и Деизисни чин. Довољно је и летимично упоредити Богородичину представу у Чину (сл. 4) са оном на крсту (сл. 10) да би се то утврдило. До истог закључка доводи и поређење представе светог Јована Богослова на крсту с ликовима младих апостола на крајевима епистила (сл. 6). Они се разликују мање по начину моделовања но по типологији физиономија и колориту. Сликар епистила сасвим је скромних уметничких могућности. Веома се намучио при постављању седећих фигура, па је доњи део њиховог тела често несразмерно мањи од горњег, а ставови су им сапети и једнолични. На левој страни Чина величина глава апостола варира у тој мери да је Јованова готово двоструко већа од Томине. Цртеж је прилично тврд, сликана материја често сува, а колорит сведен и неоплемењен. Још су очигледније неподударности у облику и резбарској обради између орнамената на крсту (сл. 10) и оних на епистилу (сл. 3–6). На та два дела старијег иконостаса не могу



Сл. 4. Деизисни чин, Боīородица
Fig. 4. Deesis row, Mother of God

се пронаћи истоветни орнаментални мотиви, осим тордираног ужета, које је пак сасвим другачије изведено на крсту него на Чину. Резбарска обрада на пло-



Сл. 5. Деизисни чин, айостол Павле
Fig. 5. Deesis row, St. Paul the Apostle



Сл. 6. Деизисни чин, айостол Филий
Fig. 6. Deesis row, St. Philip the Apostle

чама Чина знатно је непрецизнија и грубља, то јест простија и једноличнија, изведена с много мање знања и вештине. Надаље, ликови насликани на епистилу не би се могли приписати ниједном од зографа који су радили фреске у Пиви између 19. јуна 1604. и 1. августа 1606. године. Остварење сликара Чина (сл. 7), додуше, слично је донекле појединим фрескама пивског наоса (сл. 8). Могуће је зато да је тај сликар био у некој вези с грчким живописцима Пиве.[8] Ипак, и тамо где се између његовог остварења и фресака пивског наоса могу пронаћи највеће сличности уочавају се и разлике које сасвим сигурно нису последица рада у различитим техникама и форматима. Ваља стога закључити да епистил пивског иконостаса није изведен руком живописаца наоса и великог иконостасног крста, нити је настао у време када су они радили у Пиви.

Чини се да у прилог изнетом закључку говори и сам крај ктиторског натписа о осликавању наоса Пиве. У њему се сведочи о томе да је иконостасни крст завршен исте године кад и живопис – сіе лето и крсть сьврьшн се.[9] Здравко Кајмаковић је својевремено закључио на основу натписа о изградњи крста са иконостаса у Црној Реци да се под појмом *крсӣ* подразумевао и Деизисни чин под њим.[10] Он је до таквог закључка дошао на основу погрешног податка да је натпис о окончању радова на крсту у поменутом манастиру „стављен на деизисни чин“.[11] Тај је натпис, међутим, исписан на заравњеном делу у основи крста, делу који је неодвојив од крста и чини целину с њим, а не са уништеним Деизисним чином.[12] Дакле, помен завршетка рада на крсту у натпису о осликавању наоса Пиве може се разумети као истицање свих зографских остварења групе сликара која је под надзором игумана Симеона више од две године украшавала задужбину почившег српског патријарха Саватија. Ово је утолико разумљивије што на самом крсту нема белешке с годином његовог настанка и именом ктитора. Рекло би се стога како, уз стилске одлике Чина, и издвојени помен крста у ктиторском натпису из 1606. указује на то да епистил под крстом, као део „темпла“, није настао у време осликавања пивског наоса и постављања крста. С обзиром на устаљену структуру

---

[8] О живописцима пивског храма cf., рецимо, С. Петковић, *Зидно сликарсӣво на йодручју Пећке йаӣријаршије 1557–1615*, Нови Сад 1965, 151–152; E. N. Kyriakoudis, *Les artistes Grecs qui ont participé à la peinture murale des régions sous la juridiction du Patriarcat de Peć pendant sa rénovation (1557–1690)*, Balkan Studies 24 (1983) 500–501.

[9] Cf. Љ. Стојановић, *Сӣари срӣски зайиси и наӣӣиси* I, Београд 1902, 267–268 (бр. 949, 950), где има доста грешака у препису, па ни завршетак натписа није тачно дат. Доносимо зато препис тог завршетка.

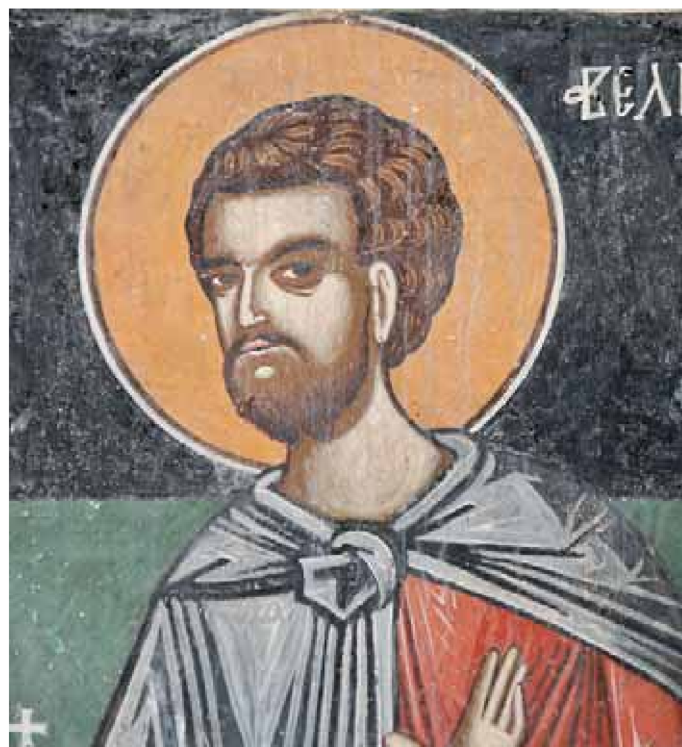
[10] Кајмаковић, *Георӣије Миӣрофановић*, 350–351.

[11] Податак је преузео од Мирјане Ћоровић-Љубинковић (*Средњовековни дуборез у исӣочним обласӣима Јуӣославије*, Београд 1965, 99), која пак вели да се натпис налази „на деизисној греди“. На неприхватљивост Кајмаковићевог тумачења пажњу је скренула Миљана Матић (*Срӣски иконоӣис у доба обновљене Пећке йаӣријаршије*, 175, n. 752).

[12] А. Серафимова, *Прилоӣ ӣроучавању иконосӣасних крсӣова на Балкану*, in: *Манасӣир Црна Ријека и свеӣи Пеӣар Коришки*, ed. Д. Бојовић, Приштина–Београд 1998, 152–153, сл. 2, црт. 1.



Сл. 7. Деизисни чин, апостол Вартоломеј
Fig. 7. Deeis row, St. Bartholomew the Apostle



Сл. 8. Свети, фреска у манастирском католикону
Fig. 8. Saint, fresco in the catholicon of the monastery

иконостасâ у поствизантијско доба и логику њихове изградње,[13] разложно је закључити да је епистил већ стајао на пивском иконостасу када се отпочело с грађењем крста. Као примери постављања Деизисног чина извесно време пре крста могу се навести иконостаси Грачанице, Ломнице и Крушедола,[14] а изгледа да је исто било и у Дечанима.[15] Пивски епистил настао је, по свему судећи, негде током оних „деветнаест лета“ која су, према ктиторском натпису, делила завршетак изградње цркве (1586) од почетка њеног живописања (1604). Могуће је да се тада још није ни помишљало на изградњу монументалног крста. Обичај постављања Деизисног чина на иконостас био је у поствизантијско доба већ успостављен, а познат је у српској средини још од друге половине XIV века.[16] У поствизантијско доба Чин постаје важан део програма сликарства и на зиданим олтарским преградама.[17] С друге стране, појава великих крстова над иконостасима може се поуздано пратити код нас тек од последње деценије XVI столећа.[18] Обичај „грађења“ тих крстова, у сваком случају, није био шире прихваћен на подручју Пећке патријаршије пре доба патријарха Јована Кантула (1592–1614),[19] у чије време настаје и пивски крст. Не би било методолошки сасвим оправдано узети особен пример иконостаса у Морачи као аргумент против закључка да је пивски епистил старији од крста. Хронологија настанка морачког иконостаса још није поуздано разрешена,[20] мада се то из новије ли-

---

[13] Ћоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 59–60; С. Пејић, Б. Пешић, *Благовештење Кабларско. Првобитна просторна структура и ентеријер*, Зограф 24 (1995) 96–97.

[14] A. Skovran, *Longinove ikone i freske u manastiru Lomnici*, Naše starine 9 (1964) 40; Ћоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 113; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 271, 273; С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине (16–19. вијек)*, Београд 1998, 39–42; Љ. Шево, *Манастир Ломница*, Београд 1999, 181, 187–188, 197–200; М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол* II, Београд 2008, 21–26, сл. 7–11, т. 1–2.

[15] Cf. Б. Тодић, *Иконостас у Дечанима – првобитни сликани програм и његове позније измене*, Зограф 36 (2012) 121.

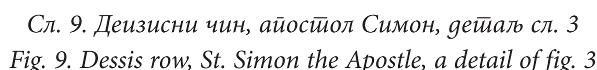
[16] *Ibid*., 121–122; М. Живковић, *Иконе бококоторског сликара Димитрија у манастиру Дубочици код Пљеваља*, Саопштења 44 (2012) 170–173.

[17] Р. Станић, *Зидани иконостас цркве Арханђела Михаила у Поблаћу код Прибоја*, ЗЛУ 19 (1983) 95–114, сл. 2–9; Б. Кнежевић, *Сликарство манастира Крепичевца*, in: *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, Београд 2011, 309, сл. 13; А. Давидов Темерински, *Црква Ваведења Богородичиног у Липљану*, Београд 2014, 36–38, сл. 19.

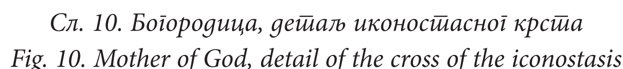
[18] У једном путопису из 1580. године помиње се неки „vrlo liep i velik krst od pozlaćena drva“ у Милешеви [P. Matković, *Putovanja po Balkanskom poluotoku XVI. vieka. XIV. Dnevnici o putovanju mletačkih poslanstva u Carigrad: Osobito Jakova Sorance od g. 1575 i 1581., i Pavla Kontarina od g 1580*, Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 124 (1895) 65; R. Ljubinković, *Majstori starog srpskog slikarstva. Povodom knjige profesora Radojčića*, Naše starine 1 (1957) 196; Ћоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 61; Д. Милосављевић, *Изгубљена ризница манастира Милешеве*, Београд 2010, 30]. Ако је ту реч о иконостасном крсту, онда би он био више од једне деценије старији од других познатих примера у српској уметности. Најстарији наши сигурно датовани монументални крстови јесу они из Кучевишта (29. март – 26. септембар 1592), Дечана (1593/1594) и Пећи (1594). На подручју Охридске архиепископије велики иконостасни крстови појављују се нешто раније (cf. Серафимова, *Прилог проучавању*, 159–160). О путевима којима је обичај постављања таквих крстова доспео до подручја обновљене Пећке патријаршије cf. Тодић, *Иконостас у Дечанима*, 122, са старијом литературом.

[19] То је добро уочио Војислав Ј. Ђурић (С. Ћирковић, В. Ј. Ђурић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 270). Српски патријарх Јован био је ктитор великих крстова у Пећи и Морачи, а помиње се и у ктиторским натписима о изградњи крстова у Дечанима и Црној Реци. Cf. Ћоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 100 (с погрешно прочитаном годином почетка рада на морачком крсту); Р. Станић, *Иконостас манастира Црне Реке*, ЗЛУ 14 (1978) 237; М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд–Приштина 1984, 116; Ћирковић, Ђурић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 272 (В. Ј. Ђурић).

[20] Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, 349–351.



Сл. 9. Деизисни чин, айостол Симон, дешаљ сл. 3
Fig. 9. Dessis row, St. Simon the Apostle, a detail of fig. 3



Сл. 10. Боїородица, дешаљ иконосшасноі крсша
Fig. 10. Mother of God, detail of the cross of the iconostasis

тературе не би могло закључити.[21] Мора се имати на уму то да Деизисни чин сликара Георгија Митрофановића у Морачи није датиран и да се стилски, односно по сликарском приступу, веома разликује од његове престоне иконе Богородице с Христом из 1616/1617. године. Сматрамо стога да морачки Чин може бити и нешто старији од тамошњег крста, израђеног између маја 1606. и августа 1607. године.

* * *

Пивски епистил и крст над њим нису лебдели у ваздуху пред олтарским простором задужбине херцеговачког митрополита односно српског патријарха Саватија. Они су морали почивати на низу престоних икона које су пре ктиторског подухвата јеромонахâ Теодора Дробњака и Мисаила из 1638/1639. чиниле доњи део старог иконостаса Пиве. Поставља се зато питање о томе да ли у манастиру постоје сликарска дела у којима се могу препознати те првобитне престоне иконе.

Да би се пружио одговор на постављено питање, ваља се посветити трима најстаријим пивским иконама – оним које се данас налазе у зони престоних икона. Реч је о иконама Христа са апостолима, Богородице са Христом и пророцима и икони Успења Богородичиног, остварењима знаменитог зографа Лонгина из 1573/1574. године (сл. 1, 11, 13). О свом ауторству сам сликар оставио је недвосмислена сведочанства. Годину настанка исписао је у доњем левом углу Богородичине иконе – вь лѣт(о) | ꙁ҃пв – своје име на левом ногару Богомајчиног престола – грєшнын лѡггїннь – а на одговарајућим деловима Христовог престола прибележио је подробније податке о времену свог иконописачког рада записавши да се он одвијао од новембра до маја: поуєхь / м(є)с(є)ца ноємрїа н сьврьшнхь / м(є)с(є)ца маніа.[22]

Не треба сумњати у то да је разматране иконе Лонгин насликао управо у Пиви између касне јесени 1573. и касног пролећа 1574. године, иако постоје сведочанства која би могла да наведу на другачији закључак о њиховом пореклу. У питању је добро познато место у молби пивског архимандрита Арсенија Гаговића за помоћ упућеној Синоду Руске цркве 1813. године. У молби се архимандрит позива на предање о томе да су иконе Христа и Богородице, уз неке друге предмете, пренете пре 1782. године у Пиву из манастира Милешеве.[23] Веродостојност наведеног предања већ је оспоравана у науци. Опаска да димензије икона „приближно одговарају“ простору предвиђеном за престоне иконе на данашњем иконостасу нема ваља-

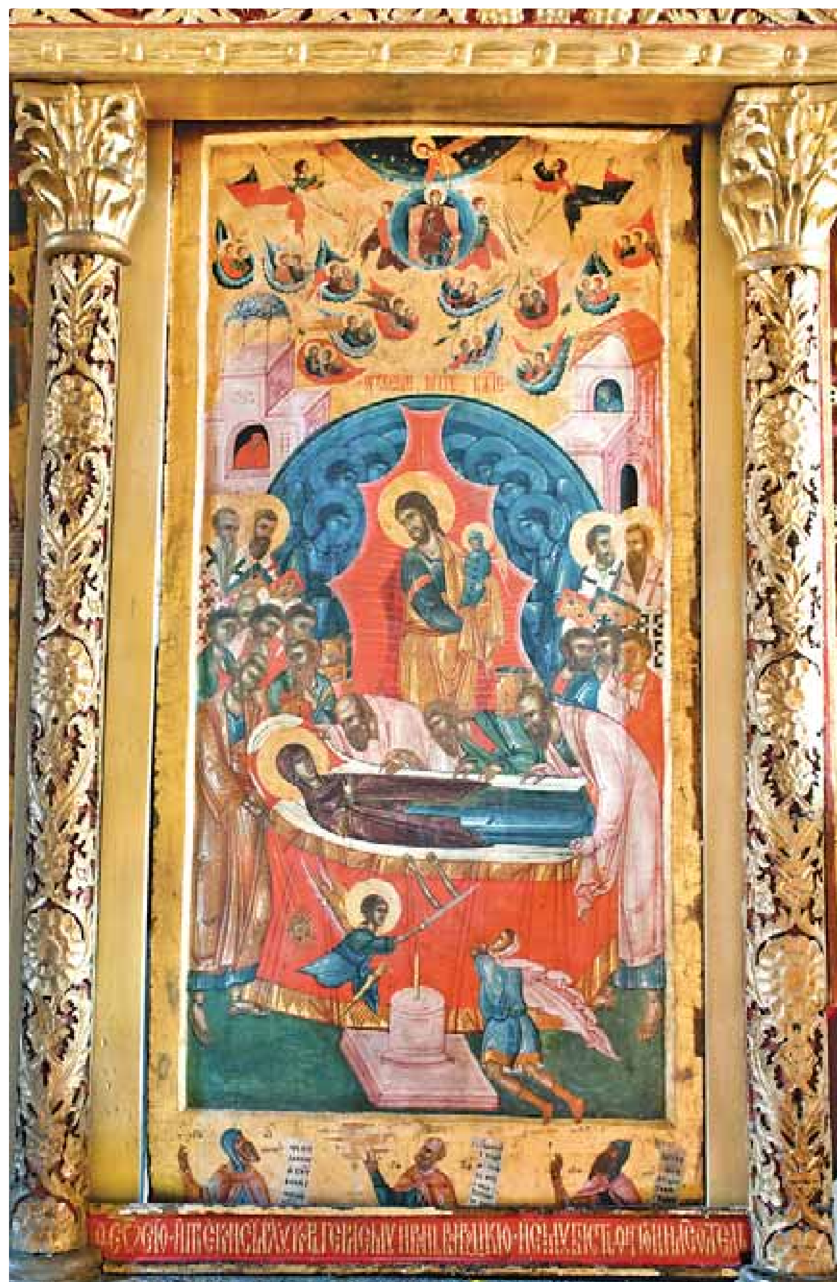
[21] С. Петковић, *Морача*, Манастир Морача 2002², 57–64; С. Раичевић, *Сликарсшво Црне Горе у новом вијеку*, Подгорица 1996, 103–104; Z. Gagović, *Crnogorski ikonostasi i njihovi tvorci*, Cetinje 2007, 26–31; Тодић, *Иконасшас у Дечанима*, 121.

[22] Натписи на пивским престоним иконама више пута су објављивани приликом њиховог описивања, али уз крупније или ситније погрешке, cf. С. Радојчић, *Мајсшори сшароі срйскоі сликарсшва*, Београд 1955, 74; В. Ј. Ђурић, *Иконе из Јуіославије*, Београд 1961, 119 (бр. 72); Skovran, *Longinove ikone i freske*, 30; eadem, *Умешничко блаіо манасшира Пиве*, Цетиње–Београд 1980, 40–41 (бр. 4–5); Милосављевић, *Изіубљена ризница манасшира Милешеве*, 123; Б. Тодић, *Срйски сликари од XVI до XVIII века* I, Нови Сад 2013, 315. О иконама сликара Лонгина у Пиви cf. такође Г. Бабић, *Лонїин у Пиви*, in: *Чеширисшо їодина Манасшира Пива*, 77–89.

[23] Ст. Димитријевић, *Грађа за срйску исшорију из руских архива и библиошека*, Споменик Српске краљевске академије 53 (1922) 109. Први истраживачи безрезервно су прихватали Гаговићеве наводе, cf. Б. Ђ. Михаиловић, *Манасшир Пива*, Никшић 1937, 10; Радојчић, *Мајсшори сшароі срйскоі сликарсшва*, 74. Недавно је милешевско порекло икона о којима је реч покушао да докаже Д. Милосављевић. Он сматра да није реч о предању већ о несумњивом податку, мада се сам Гаговић ограђује и вели да само преноси оно у шта су га уверавали старији монаси. Cf. Милосављевић, *Изіубљена ризница манасшира Милешеве*, 118–126.

ну доказну вредност јер изглед првобитне олтарске преграде и број икона на њој нису познати.[24] Ни запажање да је пивска икона Успења Богородичиног коју је насликао зограф Јован 1638/1639. године (сл. 12) настала по узору на одговарајућу Лонгинову икону не представља неприкосновени аргумент у том погледу. Оно заиста пружа основу за претпоставку да су се Лонгинове иконе налазиле у Пиви још у XVII столећу, али не искључује могућност да су пре тога донете из Милешеве.[25] Надаље, не може се сасвим занемарити ни могућност да је Јован насликао своје пивско Успење према скицама које је, евентуално, начинио у Милешеви пре пресељења њених драгоцености. Кључно сведочанство о томе да ниједна од три Лонгинове пивске иконе није донета у Пиву из Милешеве пружа управо намена иконе Успења Богородичиног. Пошто она, насупрот тврдњи Драгише Милосављевића, има исту висину, једнако широк доњи део оквира и организацију насликаног садржаја на том оквиру као иконе Богомајке с пророцима и Христа са апостолима, јасно је да су сва три дела морала припадати зони престоних икона истог иконостаса.[26] Као такве, те три иконе приличиле су само олтарској прегради неког храма посвећеног Успењу Богородичином. Зато је готово извесно да су престоне иконе сликара Лонгина биле изворно намењене цркви манастира Пиве, а не католикону Милешеве, који је посвећен Вазнесењу Христовом. Занимљиво је такође што ту посвету Милешеве истиче и сâм архимандрит Арсеније. Можда управо зато он пропушта да помене престону икону Успења Пресвете међу, наводно, милешевским светињама пресељеним у Пиву.[27]

Ипак, извесне недоумице побуђује датум настанка Лонгинових престоних икона јер на њима забележена година 1573/1574. ствара потешкоће. Када се пажња усмери на податке из ктиторског натписа у наосу – о томе да је изградња задужбине митрополита Саватија отпочета 1572/1573. године[28] – онда је тешко, бар испрва, поверовати у могућност израде престоних икона на самом почетку градитељских радова на новој цркви. Тај хронолошки проблем уочен је у науци. Вероватно због њега, иако то изричито не наводи, Сретен Петковић склон је закључку да три Лонгинове престоне иконе потичу заправо „из старије пивске цркве“, што није баш лако прихватити.[29]



Сл. 11. Успење Богородично, дело сликара Лонгина (фото Р. Живковић)

Fig. 11. Dormition of the Virgin, painter Longin (photo: R. Živković)

[24] За поменуту опаску cf. Скovран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 22–23.

[25] О тој Јовановој икони cf. infra. А. Скovран је погрешно разумела да су, према предању старих монаха, иконе донете у Пиву после наводног пожара у Милешеви из 1782. године (*ibid.*, 22). Архимандрит Гаговић, међутим, наводи да је те године пожар задесио пивски манастир и да су тада уништени предмети који су ту претходно доспели из Милешеве. Милешевски манастир је, како се у Гаговићевом тексту саопштава, раније претрпео турско пустошење, па је то био разлог пресељења дела његовог блага. Cf. Димитријевић, *Грађа за српску историју*, loc. cit.

[26] Настојећи да покаже како је предање о преношењу икона из Милешеве у Пиву истинито, Д. Милосављевић истиче да се иконе Христа и Богородице по димензијама не уклапају у постојећи иконостас, али да му, наводно, икона Успења Богородичиног сасвим одговара. То, међутим, нипошто није тачно (cf. infra et сл. 11). До погрешног закључка о димензијама икона Милосављевић је дошао јер је побркао мере Јованове и Лонгинове иконе Успења. Ауторов закључак да је само икона Успења насликана за пивски манастир, а да су иконе Христа и Богородице биле намењене Милешеви, губи због тога свој кључни ослонац (cf. Милосављевић, *Изгубљена ризница манастира Милешеве*, 118–121, 125–126). Надаље, Милосављевићева запажања о различитој боји натписа уз ликове и на свицима са оквира три пивске иконе (*исто*, 121, 125–126) само су делимично тачна, а за разрешавање разматраног питања немају значај ни приближан ономе који им тај аутор приписује. Тако су, рецимо, натписи на свицима пророка у горњем делу Богородичине иконе исписивани и црвеном и црном бојом. Коначно, не уочавају се никакве битније стилске разлике које би говориле о томе да су Лонгинове три иконе настале у различито време.

[27] Димитријевић, *Грађа за српску историју*, loc. cit.

[28] За тај натпис cf. n. 9. Cf. и Скovран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 10; М. Шупут, *Споменици српског црквеног градитељства. XVI–XVII век*, Београд 1991, 202.

[29] С. Петковић, *Културна баштина Црне Горе*, Нови Сад 2003, 120. Претпоставка С. Петковића била би могућа једино ако би се посумњало у податке које пружа ктиторски натпис. Приметно је, наиме, да је временски распон између почетка и завршетка градње пивског храма, судећи по подацима у том натпису, био необично дуг – чак тринаест година (cf. n. 9). Стога се не може до



Сл. 12. Успење Богородичино, дело сликара Јована (фото Р. Живковић)
Fig. 12. Dormition of the Virgin, painter Jovan (photo: R. Živković)



Сл. 13. Икона Христа са апостолима, дело сликара Лонгина, детаљ (фото Р. Живковић)
Fig. 13. Icon of Christ with the apostles, painter Longin, a detail (photo: R. Živković)

Насупрот томе, Аника Сковран је изнела претпоставку да је митрополит „одмах у почетку зидања своје задужбине поручио иконе за цркву код тада најбољег домаћег сликара Лонгина, кога је, свакако, упознао у Пећи, још као јерођакон Пећке патријаршије и потом егзарх патријарха Макарија“.[30] Наведена хипотеза није сасвим неодржива пошто је Лонгин био монах манастира Светог Николе на Тавору у близини Патријаршије.[31] Међутим, мишљење да је поменути зограф насликао престоне иконе за иконостас који је могао бити изграђен тек по подизању цркве, најмање тринаест година касније (1586), далеко је од научно потврђеног. Засад се, дакле, чини извесним само то да су три поменута Лонгинова дела стајала на првобитном иконостасу Саватијевог новог храма, било да су насликана за ту нову пивску цркву, било да су пренета из оне старе. На њих су у последњој четвртини XVI и почетком XVII столећа „наслоњени“ претходно размотрени Деизисни чин и велики крст. Несумњиво је такође да је Богородичина икона имала другачије место на иконостасу но што га има данас. Она је стајала одмах наспрам Христове иконе, уз северни довратник царских двери. Такав распоред био је уобичајен и једино се на тај начин цитирана Лонгинова белешка о изради икона, записана на ногарима Богородичиног и Христовог трона, могла прочитати у јасном и правилном следу. Дакле, између Богомајчине и Христове иконе није стајала икона храмовне славе (сл. 11). Она је красила неку интреколумнију ближу крајевима иконостаса. Но, много је теже одговорити на питања о томе да ли је на првобитном иконостасу у новој пивској цркви било и других престоних икона и шта је на њима могло бити насликано. Рекло би се ипак да тематику тог старог иконостаса нису употпуњавале иконе с ликовима светог Ђорђа и светих Симеона и Саве, као на постојећој олтарској прегради. Обе иконе – или бар она с представом кападокијског великомученика – ту су се нашле по жељи јеромонаха Теодора Дробњака, главног ктитора нове преграде.[32]

У вези с радом познатог пећког монаха и сликара Лонгина у Пиви постоје и неке друге нејасноће. Најпре, чини нам се, вреди поставити питање о обиму његовог сликарског посла. На основу сликареве

краја искључити могућност да година почетка изградње није тачно наведена, то јест да се с подизањем храма отпочело нешто касније. Једино у том случају могло би се замислити да су Лонгинове иконе из 1573/1574. настале за првобитни пивски храм. Но, тада искрсава ново питање: Зашто би митрополит Саватије поручивао иконе за иконостас цркве коју је убрзо заменио новом? Иконе и иконостасе незахвално је преносити из једног у други храм јер су димензије иконостаса и икона на њима условљене величином грађевине. Сасвим је другачије с мањим покретним предметима, попут књига. Управо две књиге које је Саватије поклонио старој пивској цркви непосредно пре њеног рушења (1568. и 1572. године) садрже записе с важним подацима о том старом храму (cf. Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 9–11; Шупут, *Споменици српског црквеног градитељства*, loc. cit).

[30] Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 23.

[31] Лонгин је после година проведених у поменутом манастиру у близини Пећи живот окончао као јеромонах у Сопоћанима, о чему сведочи његово име забележено у поменик тог манастира (1608–1612), cf. Б. Тодић, *Сопоћански поменик*, Саопштења 34 (2002) 286–287; idem, *Српски сликари* I, 312.

[32] О томе v. даље у тексту, нарочито n. 55.

белешке о раду на престоним иконама, који је трајао бар пола године, могло би се можда закључити да је он насликао још неке иконе за иконостас, у међувремену нестале или уништене.[33] Надаље, износећи податак о трајању рада, Лонгин је вероватно узео у обзир, осим израде престоних икона, и сликање неких дела мањих димензија. У питању су, по свему судећи, пивске хоросне иконе.[34] На њима нема ауторског потписа, па су Лонгину приписане на основу ликовних особености, а претпостављено је да су насликане исте године кад и престоне иконе.[35] Истина, примећене су на њима извесне незанемарљиве стилске разлике у односу на дела која су сасвим сигурно Лонгинова. То је, међутим, објашњено накнадним интервенцијама на иконама, преправкама изведеним крајем XVII века. Уочени су, али не и документовани, трагови пресликавања, посебно на деловима инкарната и на контурама, при чему је, наводно, највеће измене претрпела икона с представама Рођења и Ваведења Богородичиног (сл. 15).[36] Зато хоросне иконе из Пиве, онакве какве су данас, одговарају Лонгиновим делима понајвише по иконографско-композиционом склопу.[37] На њима се не могу јасно запазити препознатљиви елементи Лонгиновог рукописа, изгубљени пресликавањем, али ни неки веома карактеристични мотиви његовог сликарства. Реч је, на пример, о особеном стилизованом растињу које се појављује на Лонгиновим делима и које је протумачено као позајмица из исламске уметности.[38] Ипак, један већ уочен али не и коментарисан особени детаљ могао би представљати потврду предложене атрибуције икона. На икони Распећа (сл. 14), осим Христовог имена и епитета, једино је име сатника Лонгина, имењака најзначајнијег српског сликара XVI века, исписано златним словима, док су легенде поред фигура Богородице и Јована Богослова изведене црвеном бојом.[39] Чини се ипак да пресликавање, ако га је заиста било, није једини разлог



Сл. 14. Распеће Христово, хоросна икона (фото Р. Живковић)
Fig. 14. Crucifixion, choros icon (photo: R. Živković)

стилских неподударања између појединих хоросних икона и Лонгиновог сликарског рукописа. Тако поменуту икону с Рођењем и Ваведењем Богородичиним од Лонгинових дела не разликује само обрада инкарната и контура већ је и њена композиционо-иконографска структура много невештије уобличена него на осталим хоросним иконама. Осим тога, не сасвим успешно пропорционисање фигура и њихова помало наивно изведена анатомија тешко би се могли приписати „класицисти“ Лонгиновог формата, а наведени занатски недостаци свакако нису тек последица ретуширања. Зато је готово извесно да се икона двају Богородичиних празника не може приписати Лонгину. Постојећи пивски хорос, о који су некада биле окачене двостране иконе, израђен је 1610/1611. (7119) године, о чему сведочи натпис: + сїє хоро съгради сє въ лєт(о) · ꙁ҃ · р҃ ѳ і҃ (сл. 16).[40] У то време зограф Лон-

33 У инвентару из 1969. године помињу се „старе двери, сасвим оштећене, црвоточне, плитак рељеф у дуборезу, насликане Благовијести се једва назиру“ [Бојовић, *Попис покретног споменичког фонда*, 134 (бр. 233)]. Према податку који нам је љубазно уступио отац Јефтимије, игуман манастира Пиве, двери се данас не налазе у манастиру. Ипак, мање је вероватно да се оне могу приписати Лонгину, cf. n. 69 infra.

34 Данас се те иконе чувају у ризници. Само се икона са Успењем Богородичиним и Преображењем Христовим налази у цркви, постављена на архијерејски трон.

35 Испрва се веровало да је реч о иконама савременим иконостасу из 1638/1639. године [Ђурић, *Иконе из Југославије*, 60, 128–129 (бр. 86); Б. Радојковић, *Ризница Пивског манастира*, Старине Црне Горе 1 (1963) 58], али је с временом превладало мишљење да су у питању старија, Лонгинова дела, cf. Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 47–50, 23–29, таб. V–VIII; Бабић, *Лонгин у Пиви*, 77–89; Тодић, *Српски сликари* I, 319.

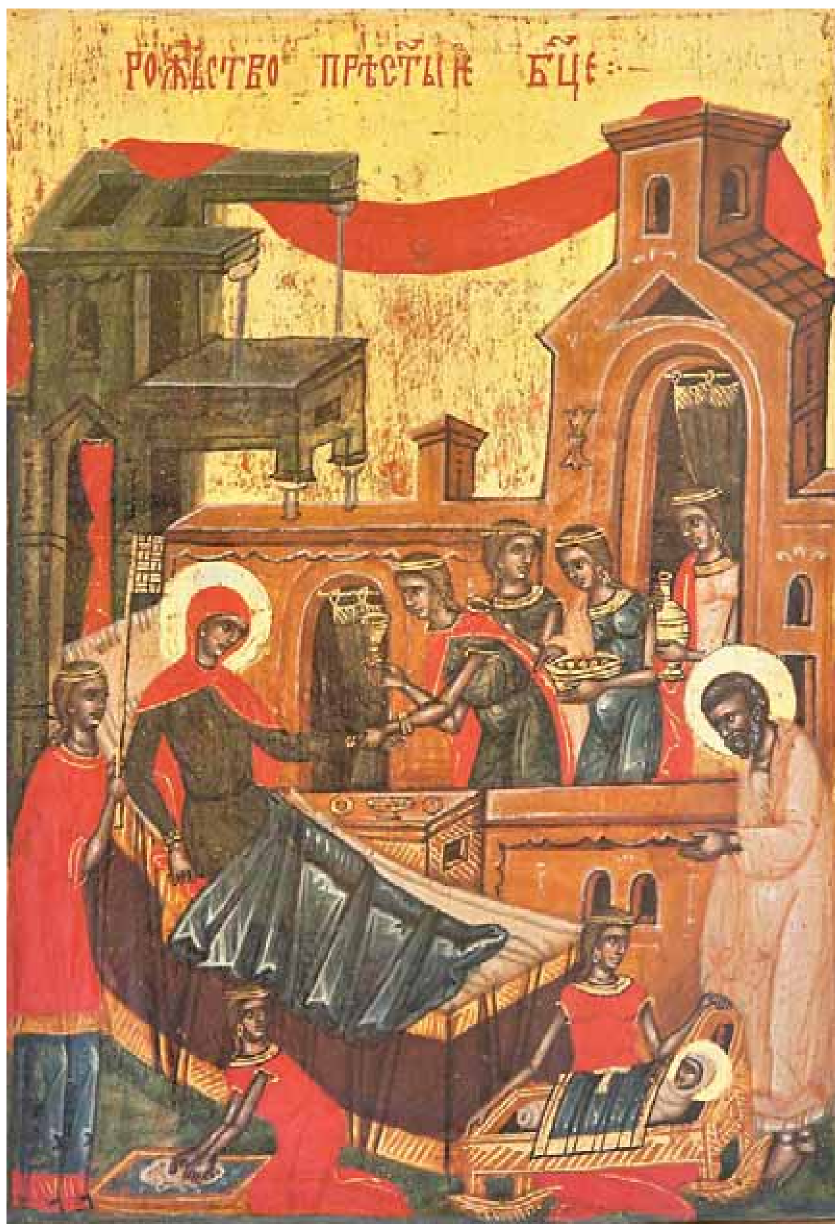
36 Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 24.

37 То питање најподробније је истражила Г. Бабић, *Лонгин у Пиви*, 77–89.

38 Cf. С. Петковић, *Исламски утицај на српско сликарство у доба турске владавине*, in: idem, *Српска уметност у XVI и XVII веку*, Београд 1995, 250. Cf. одговарајуће детаље на представи јеванђелисте Јована у *Крушедолском јеванђељу* (Патријаршијска библиотека, Београд, *бр. 432*, fol. 76v), чији је сликани украс недавно приписан Лонгину, cf. З. Ракић, *Српска минијатура XVI и XVII века*, Београд 2012, 108, сл. 2 (са старијом литературом).

39 Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 49 (бр. 27).

40 Ранији истраживачи хорос су датовали у 1601. пошто последње слово у години нису запазили, cf. Л. Мирковић, *Записи из Пиве, Мораче и Косиријева*, Богословље 5 (20) / 1–2 (1961) 113; Радојковић, *Ризница Пивског манастира*, 53, n. 49; В. Хан, *Интарзија на подручју Пећке патријаршије. XVI–XVIII вијек*, Нови Сад 1966, 69; Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 30, 51 (бр. 33); Бојовић, *Попис покретног споменичког фонда*, 125 (бр. 98). Једино З. Гаговић (*Crnogorski ikonostasi i njihovi tvor-*



Сл. 15. Рођење Богородичино, хоросна икона (фото Р. Живковић)
Fig. 15. Nativity of the Virgin, choros icon (photo: R. Živković)

гин вероватно је још био међу живима будући да се помиње у *Сопоћанском поменику*,[41] или је морао бити већ веома стар. На такву помисао упућује податак да је његово прво поуздано датовано дело изведено 1568. године,[42] а да последње његово остварење са записом о времену настанка потиче из 1596/1597. Тада је за хвостанског митрополита Јосифа израдио аер који се данас чува у Пећкој патријаршији.[43] Тешко је зато поверовати да је 1610/1611. године, после готово четири деценије, Лонгин поново дошао у Пиву да би с неким помоћником насликао хоросне иконе за новоизрађено „Богородичино коло“. Осим тога, ваља запазити да је на монументални пивски хорос, састављен од десет лучних сегмената,[44] могло да стане више од седам двостраних икона, колико данас постоји у Пиви. Вероватно њихов број ни у прошлости није био већи јер је „мањак“ икона на хоросу надомештен постављањем три окована тзв. нојева јајета.[45] Рекло би се због свега поменутог да су двостране иконе старије од хороса из 1610/1611. године и да су израђене за неки старији пивски хорос.[46] Но, тек када се установи у којој су мери заиста пресликаване и какав је изворни изглед тих икона, биће можда могуће утврдити да ли и оне, попут престоних, потичу из 1573/1574. године, односно из времена око 1574, како се обично сматра.[47]

* * *

Олтарска преграда манастира Пиве добила је свој коначни изглед 1638/1639. године, када је испод постојећег великог крста постављен монументалан дрворезбарени и позлаћени иконостас у две зоне. За разлику од крста, који је задржан, размотрени Деизисни чин том је приликом уклоњен. Исто се, верујемо, збило и с престоним иконама, оним што их је насликао Лонгин, иако се оне данас поново налазе на иконостасу. О времену и околностима настанка новог „темпла“ сведочи прилично опширан натпис исписан златним словима на профилисаним дрвеним плочицама прислоњеним уз доњу ивицу престоних икона. Осим наведене године, он садржи и имена црквених великодостојника и достојанственика у чије је време иконостас израђен: српског патријарха Пајсија, херцеговачког митрополита Василија (потоњег острошког светог), те пивских игумана Василија и Теодосија, а уз њих и манастирског еклисијарха кир Герасима – „Иван-Војводића“. Сасвим очекивано, у натпису су потом наведена и имена јеромонахâ Теодора Дробњака и Мисаила, као ктитора, односно војводе Ника и кнеза Гаврила, као приложника. Коначно, сазнаје се и то да је исте године саграђена нова манастирска келија настојањем јеромонахâ Симеона и Христофора. Како је натпис подно пивских престоних икона раније објављиван једино у виду савремених транслитерација и превода,[48] овом приликом наводимо га у аутентичном облику и у целини:

---

ci, 34, n. 99) тачно датује хорос у 1611, али не разматра проблем датовања хороса и не даје читање натписа.

[41] О Лонгиновом помену и датовању поменика cf. Тодић, *Сопоћански поменик*, loc. cit.

[42] *Ibid*.

[43] Д. Милошевић, *Уметност у средњовековној Србији од 12. до 17. века*, Београд 1980, 37 (бр. 60); Тодић, *Српски сликари* I, 312, 320. Ипак, постоји могућност да је Лонгинова сликарска активност трајала још коју годину. Претпостављено је да је он могао бити заслужан за сликарске послове на иконостасу који је у Сопоћанима израђен вероватно око 1600. године, о чему сведоче трагови греда на олтарским ступцима, cf. Тодић, *Сопоћански поменик*, 287.

[44] Бојовић, *Попис покретног споменичког фонда*, 125 (бр. 98). О пивском хоросу cf. Хан, *Интарзија*, 69–71; Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 51 (бр. 33).

[45] Додуше, није сасвим искључена могућност да су та окована јаја на хорос постављена накнадно. Сматра се да су у питању ходочаснички дарови, cf. Хан, *Интарзија*, 71; Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 51 (бр. 33).

[46] Не сме се искључити ни могућност да је двостране иконе Лонгин насликао за хорос старије цркве, можда мањих димензија, али се, како је објашњено поводом престоних икона, та претпоставка сада чини прилично тешко прихватљивом. О томе да ни ове иконе нису донете из Милешеве говорило би то што су представама Великих празника придружене и слике два Богородичина.

[47] За литературу у којој је предложено такво датовање cf. n. 35 supra.

[48] Михаиловић, *Манастир Пива*, 10; *Љетопис манастира Пива*, 222–223; Б. Шекуларац, *Пива у записима и натписима*, in: *Четиристо година Манастира Пива*, 51; Gagović, *Crnogorski ikonostasi*, 34.

изволенїем(ь) иже вь троици сл(а)вимаго б(ог)а · съгради се тем[п]ло сїе вь лѣто / · з҃ · р · м҃ · з҃ · при патрїархꙋ кѷрь паѷсею · и митрополитꙋ кѷр(ь) въсилїю · и поч(е) се при игꙋменꙋ кѷ(рь) въсилїю · а съврьшї се при игꙋменꙋ к⟨ѷрь⟩ / ѳеѡ⟨д⟩(о)сїю · и при еклисїархꙋ кѷрь герасимꙋ иваиь воиводикю · и семꙋ бысть ѳитор(ь) и настоатель / їер'монах(ь) ѳеѡд(о)рь дроб'њакь · и їермонах(ь) мисаиль · б(ог)ь да их(ь) просты · и сь пом(о)щїю воеводе ника · и кнеза гаврїила / тожде лѣто сьгради се нова келїа · настоꙗнїем(ь) їер'монах(а) сѷмеѡн(а) · їер'монах(а) хрїстовора ·※·

Осим године завршетка радова, натпис садржи још неке податке важне за датовање иконостаса. Како је показала Бојана Радојковић, Василије је био игуман негде између 1633. и 1636/1637. године,[49] пошто се Теодосије помиње као пивски игуман већ 1636/1637. на петохлебници коју је манастиру даровао кнез Радул.[50] Између те две године, вероватно ближе 1636/1637, треба датовати почетак израде иконостаса, а у годину 1638/1639. завршетак. Дакле, његова израда трајала је више од годину дана. Одавно је запажено да архитектоника и декоративна морфологија пивске олтарске преграде представљају веома успешан спој два схватања дрворазбарије – оног што је испољаван у радовима домаћих мајстора и дуборезних решења изворно уобличених на Светој гори. Трагови атоских утицаја на пивском иконостасу могу се препознати пре свега у флоралним украсима (винова лоза).[51] Водећи сликарски посао, а изгледа и дрворезбарски, припао је Јовану, најзначајнијем српском уметнику XVII века.[52]



Сл. 16. Хорос, натпис с годином настанка
Fig. 16. Choros, inscription with the year of creation

Такву одлуку наручилаца лако је разумети ако се зна да је поменути мајстор у Пиви већ боравио 1625/1626. године, када је сликао фреске у припрати,[53] завршавајући посао који је 1604/1605. започео његов старији савременик и подједнако плодотворан сликар поп Страхиња из Будимља.[54] Истина, ниједно остварење сликара Јована у Пиви није потписано. Наведена атрибуција, међутим, несумњива је зато што поједине иконе показују изразитост стила и ванредне уметничке домете, то јест већ на први поглед лако препознатљив рукопис најбољег српског мајстора епохе. Тако је, најпре, извесно да је Јован сликао икону светог Ђорђа и веома оштећену икону светих Саве и Симеона које се и сада налазе у зони престоних икона.[55]

49 Додуше, та ауторка наводи ову другу годину као 1637, мада је натпис на који се при томе позива датиран само годином од стварања света – ·з҃·р҃·м҃·е҃·, што ће рећи 1636/1637. Cf. Радојковић, *Ризница манастира Пиве*, 57, 58, са упућивањем на издање извора.

50 Радојковић, *Ризница манастира Пиве*, 57–58, n. 95. Cf. Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 54 (бр. 49); Шекуларац, *Пива у записима и натписима*, 55.

51 Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 105–106; Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 22, 25, 46 (бр. 31); Gagović, *Crnogorski ikonostasi*, 34–37. За дуборез светогорских иконостаса cf. М. Ђоровић-Љубинковић, *Дуборезни иконостаси XVII века на Светој Гори*, ХЗ 1 (1966) 119–134; Δ. Λιακός, *Μεταβυζαντινά ξυλόγλυπτα στο Άγιον Όρος (1600–1750)*, ΔΧΑΕ 28/4 (2007) 283–292; idem, *Η ξυλογλυπτική στο Άγιον Όρος το 16ο αιώνα*, ΔΧΑΕ 34/4 (2013) 323–336; idem, *Η ξυλογλυπτική στο Άγιον Όρος τον 16ο και 17ο αιώνα: από την πρώιμη παραγωγή και τα επείστακτα έργα στους μοναχούς τεχνίτες*, Αθωνικά Τετράδια 1 (2014) 99–106 (срдачно захваљујемо колеги Бојану Миљковићу, који нам је скренуо пажњу на наведени чланак).

Иначе, ред празничних икона појављује се на иконостасима с подручја Пећке патријаршије још раније – на Лонгиновом иконостасу из Ломнице (Љ. Шево, *Манастир Ломница*, Београд 1999, 184–186, 193–196, сл. XVI, 48) и оном из Благовештења рудничког (1634/1635) (Д. Рајић, М. Тимотијевић, *Манастири Овчарско-кабларске клисуре*, Чачак–Београд 2012², 279, сл. 264). Иконе Додекаортона повремено су постављане на иконостасе већ од средњовизантијске епохе, cf. нпр. K. Weitzman, *Icon Programmes of the 12th and 13th centuries at Sinai*, ΔΧΑΕ 4/12 (1984) 63–86; J.-M. Spieser, *Le développement du templon et les images de Douze Fêtes*, Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome 69 (1999) 131–164; В. М. Сорокатый, *Праздничный ряд русского иконостаса. Иконографические программы XV–XVI веков*, in: *Иконостас. Происхождение – развитие – символика*, ed. А. М. Лидов, Москва 2000, 465–489; Б. Тодић, *Иконостас Старе српске цркве у Сарајеву*, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ. Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета у Београду*, ed. И. Стевовић, Београд 2011, 447.

52 Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 25. За најпотпунији преглед стваралаштва тог сликара, с комплетном библиографијом, cf. Тодић, *Српски сликари* I, 258–267.

53 Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 19–20, сл. 11–15; Петковић, *Српска уметност у XVI и XVII веку*, 142, 145, сл. 68; Раичевић, *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, таб. XVII, сл. 54–56; Т. Пејовић, А. Чиликов, *Православни манастири у Црној Гори*, Подгорица 2011, 244, сл. на стр. 244, 245, 246, 249; Тодић, *Српски сликари* I, 263, 265, сл. 213, 215,

54 За тематски програм Страхињиних фресака у Пиви и референтне библиографске податке cf. Тодић, *Српски сликари* II, 170.

55 За њихове најбоље описе v. Ђурић, *Иконе из Југославије*, 128 (бр. 85); Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 42 (бр. 7–8). Cf. такође Тодић, *Српски сликари* I, 266 (с литературом). На икони светог Ђорђа забележено је још једном име Теодора Дробњака, на основу чега је јасно да је икона била његов лични прилог. Занимљиво је, у том смислу, што је исти јеромонах био наручилац псалтира који је 1643. године преписао знаменити Гаврило Тројичанин у манастиру Свете Тројице код Пљеваља, а за чији је сликани украс био заслужан сликар Јован. Највећу пажњу заслужује и податак да су међу минијатурама и оне с представама светог Ђорђа (у виду коњаника који убија аждају) и светих Саве и Симеона. Због свега тога претпостављено је да је избор светог Ђорђа и двојице српских светитеља на Јовановим иконама и минијатурама које је наручио јероомах Теодор био условљен посебним захтевима ктитора, то јест могућношћу да је он славио празник поменутог светог ратника као своју крсну славу, а дан прослављања светих Симеона и Саве као тзв. преславу. О свему томе опширније cf. З. Ракић, *Минијатуре сликара Јована у Псалтиру Гаврила Тројичанина из 1643. године*, Саопштења 34 (2002) 265–280; idem, *Српска минијатура XVI и XVII века*, 66–74, 145–148, 254–255.

Осим поменутих, Јовану је с пуним правом приписана и икона Успења Богородичиног, данас у манастирској ризници (сл. 12).[56] Одавно је запажено да је то изванредно остварење изведено као готово дословна „реплика" стилски такође веома репрезентативне Лонгинове иконе исте иконографске садржине (сл. 11), о чему је већ било речи.[57] При томе, међутим, није до краја разјашњена сврха поменутог „копирања". Зато икона о којој је реч заслужује да буде додатно размотрена. Пре свега, неопходно је утврдити где се Јованова икона првобитно налазила, пошто се то на основу постојеће литературе не може сасвим јасно разабрати.[58]

Више разлога уверава у то да је зограф Јован икону Богородичиног успења насликао за иконостас пивског храма. Ка таквом становишту воде најпре нека општија разматрања, а потом и сасвим одређена запажања. Тако је, рецимо, тешко замислити икону с представом храмовне славе и димензија престоне иконе на другом месту сем у првој зони иконостаса. Додуше, познати су у српској уметности из времена обновљене патријаршије примери постављања великих икона у предолтарски простор, али су те иконе увек биле у непосредној вези са светитељским моштима.[59] Проскинитарне иконе биле су обично много мањих димензија.[60] Осим тога, оне су, по правилу, имале и резбарени оквир, попут појединих остварења и самог зографа Јована.[61] Надаље, мора се потпуно одбацити помисао да је Јованова копија Лонгинове иконе насликана из „чисто уметничких" побуда и због личне сликареве жеље, као својеврстан омаж цењеном претходнику и узору, а да јој унапред није било одређено место у сакралној топографији цркве.[62] Можда су такви интимни сликареви разлози и постојали, али су били остварљиви једино у склопу уметничког подухвата који је имао јасну богослужбену функцију.

На закључак да је Јовановој икони Успења Богородичиног била намењена улога престоне иконе пивског иконостаса упућују, као што је поменуто, и други, „опипљивији" разлози. Најречитији су подаци које пружа поређење димензија двеју разматраних икона. Лонгинова икона Успења (65,5 × 136 cm)[63] чак је за 10,5 cm ужа и за 6,5 cm виша од Јованове „реплике" (76 × 129,5 cm). Као таква, старија икона уопште не одговара димензијама отвора за престоне иконе на постојећем пивском иконостасу. Она је знатно ужа и виша од тих отвора. Да би се Лонгинова икона ипак некако уклопила у простор Јовановог иконостаса, са страна су јој придодате дрвене гредице (сл. 11). Но, ни тако проблем њених неодговарајућих размера није решен. Запажа се, рецимо, да плочице с натписом о настанку новог иконостаса у приличној мери заклањају представе тројице светих мелода у подножју Лонгинове иконе. С друге стране, пропорције и величина Јовановог Успења потпуно одговарају димензијама отвора за четири веће престоне иконе на пивском иконостасу.[64] Осим тога, зограф Јован је, копирајући Лонгинов „оригинал", одступио од њега баш у једном од детаља који је сметао његовој пуној сагледљивости на новом иконостасу. Поменуте свете песнике, који су на

---

56 Ђурић, *Иконе из Југославије*, 127 (бр. 84); Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 41–42 (бр. 6). Cf. Тодић, *Српски сликари* I, 266 (с преосталом литературом).

57 Та изразита сличност најсагледљивија је на основу илустрација у књизи Пејовић, Чиликов, *Православни манастири у Црној Гори*, 251, где су иконе репродуковане једна поред друге.

58 В. Ј. Ђурић (*Иконе из Југославије*, 62) наводи да је Успење Богородично насликано за иконостас, вероватно зато што се у време писања Ђурићевог каталога оно на њему и налазило (cf. n. 66 infra). С друге стране, А. Сковран (*Уметничко благо манастира Пиве*, 23) сматра да су Лонгинове престоне иконе „припадале старом иконостасу и биле већ у манастиру када је почела градња темплона 1638–1639. године, па се пазило да се оне уклопе у нову целину". При томе је, међутим, остала неутврђена намена иконе Успења сликара Јована, односно нису разјашњени основни мотиви њеног настанка. Додатну збрку уносе подаци из каталога, у којем су обе иконе наведене као „иконе са иконостаса" (cf. *ibid*., 39, 41, бр. 3, 6). Иако је често називана „престоном иконом", оригинално место Јованове иконе није ни у потоњим освртима детаљније разматрано, cf. Петковић, *Српска уметност у XVI и XVII веку*, 142; Раичевић, *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, 94, 107; Пејовић, Чиликов, *Православни манастири у Црној Гори*, 247; Тодић, *Српски сликари* I, 266, 314.

59 Тако је, на пример, Лонгинова житијна икона Стефана Дечанског постављена изнад кивота Светог краља. Cf. В. Ј. Ђурић, *Икона светог краља Стефана Дечанског*, Београд 1985; Тодић, *Иконостас у Дечанима*, 120–121. О пореклу те праксе cf. S. Ćurčić, *Proskynetaria icons, saints' tombs, and the development of the iconostasis*, in: *Иконостас*, 134–152.

60 Међу ретким сачуваним примерцима издваја се проскинитар манастира Хиландара из 1688. године, cf. Хан, *Интарзија на подручју Пећке патријаршије*, 105–106, сл. 65; Н. Макуљевић, *Унутрашњост католикона манастира Хиландара у новом веку*, in: *Осма казивања о Светој Гори*, Београд 2013, 166. Уосталом, проскинитари („иконостаси") у српској уметности чешће се израђују тек касније, у XVIII веку, на подручју Карловачке митрополије, а на њима су се налазиле углавном иконе Христа и Богородице, cf. М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 70–71 (v. у истој књизи, на стр. 63–64, о троновима за чудотворне Богородичине иконе). За старији пример изван поменуте митрополије cf. Б. Тодић, *Како је изгледала сарајевска црква Светих арханђела у XVII и XVIII веку*, in: idem, *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века. По архивским и другим подацима*, Нови Сад 2010, 21–23. О пореклу и развоју проскинитара, осим наведеног рада С. Ћурчића, cf. S. Kalopissi-Verti, *The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception*, in: *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, ed. S. Gerstel, Washington 2006, 107–134 (с литературом).

61 Јованова икона светих Саве и Симеона с дрворезбареним оквиром, насликана за Морачу 1644/1645, постављена је на јужни зид наоса, изнад саркофага Стефана Вукановића (Петковић, *Морача*, 99–102, сл. 51). Иначе, једна икона раскошног рама сачувана је у манастиру Пиви. Реч је о Три јерарха са светим Николом Рафаила Димитријевића из 1729, cf. Р. Вујичић, *Иконописна дјела бококоторских иконописаца у манастиру Пиви*, in: *Четиристо година Манастира Пива*, 112; Раичевић, *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, сл. 95.

62 Тако З. Гаговић (*Crnogorski ikonostasi*, 34) сматра да је Јован за иконостас насликао само „nedostajuće ikone: sv. Đorđa, jednu od najljepših ikona naših prostora i sv. Savu i Simeona, kasnije 1645. godine ponovljenu na moračkoj oltarskoj ikoni", те да „pored toga, kao omaž velikom prethodniku, radi repliku Uspenja Bogorodice, gotovo u svemu prema originalu, uz blagu dozu nadmetanja".

63 Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 39 (бр. 3). Пошто су Лонгинове иконе сада причвршћене за иконостас и њиме делимично заклоњене, било је могуће само оквирно проверити преузете податке.

64 Успење сликара Јована исте је ширине као икона светих Саве и Симеона (76 cm). Према непровереним наводима у литератури Успење је нешто мање висине (129,5 cm) него Јованове иконе светог Ђорђа (134 cm) и светих Саве и Симеона (134 cm). Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 41, 42, (бр. 6–8). Ти подаци, међутим, подлежу сумњи, јер висина унутрашње стране оквира на икони Успење није мања но на икони двојице српских светих.

Лонгиновој икони насликани на доњој ивици, млађи сликар је на својој „реплици“ подигао у прозоре на грађевинама у позадини самог призора Успења Богомајчиног (сл. 12).[65] Нема сумње да је то учинио управо у настојању да избегне прекривање ликова светих песника плочицама с ктиторским натписом у подножју дрвеног дела новог пивског иконостаса.[66] Због свега поменутог сасвим је извесно да је млађа икона, Јованова, за разлику од старије, Лонгинове, била намењена олтарској прегради из 1638/1639. Постављање двеју престоних икона истог сижеа на иконостас, једне крај друге, не би имало никаквог оправдања.

Ако је претпоставка о првобитној позицији Јованове иконе Успења прихватљива, онда вреди поставити још једно питање: Да ли је поменути мајстор за пивски иконостас насликао још неке иконе, у међувремену пострадале? Одговор, по свему судећи, треба да буде потврдан. Логично је помислити да је свој иконописачки рад у зони престоних икона сликар у потпуности заокружио. Пошто се потрудио да по узору на Лонгинову представу Успења наслика нову икону храмовне славе, треба претпоставити да је поновио односно изнова урадио и иконе Богородице са Христом и пророцима и Христа са апостолима. На такву „реконструкцију“ зоне престоних икона из 1638/1639. упућивале би, уз наведено, поново димензије Лонгинових икона Христа (134 × 69 cm) и Богородице (136 × 69 cm).[67] Попут Успења, и те Лонгинове иконе су, како се јасно запажа *in situ*, приметно уже од интерколумнија, а ни по висини не одговарају месту на којем се налазе. Ктиторски натпис такође делимично прекрива фигуре пророка на доњем делу Христове и Богородичине иконе, а у горњем регистру уопште се не виде главе апостола и архијереја на Христовој икони (сл. 13), односно петорице пророка у истој зони Богомајчине иконе.[68] Поред тога, по ширини оквира



Сл. 17. Благовести, празнична икона са иконостаса (фото: С. Вуловић)
Fig. 17. Annunciation, festal icon of the iconostasis (photo S. Vulović)

и појави иконографске садржине на њему Лонгинове иконе Спаситеља и Богородице нису саобразне Јовановим иконама Успења, светог Ђорђа и светих Саве и Симеона. Због тога нису могле на иконостасу чинити јединствену визуелну целину са три Јованова дела, међусобно потпуно саображена. Коначно, и остатак старијих царских двери, поменут у инвентару из 1969. године, чува, изгледа, важне податке за сагледавање обима Јованове уметничке делатности у Пиви. Но, поузданији одговор у том погледу пружиће можда тек даља истраживања.[69]

Према свему наведеном могуће је, чини се, с доста разлога претпоставити следеће: сликар Јован насликао је свих пет престоних икона пивског иконостаса. Осим икона светог Ђорђа и светих Саве и Симеона, тој зони припадала је и Јованова икона Успења Богородичиног, данашњи експонат манастирске ризнице. Она је вероватно стајала на месту на

---

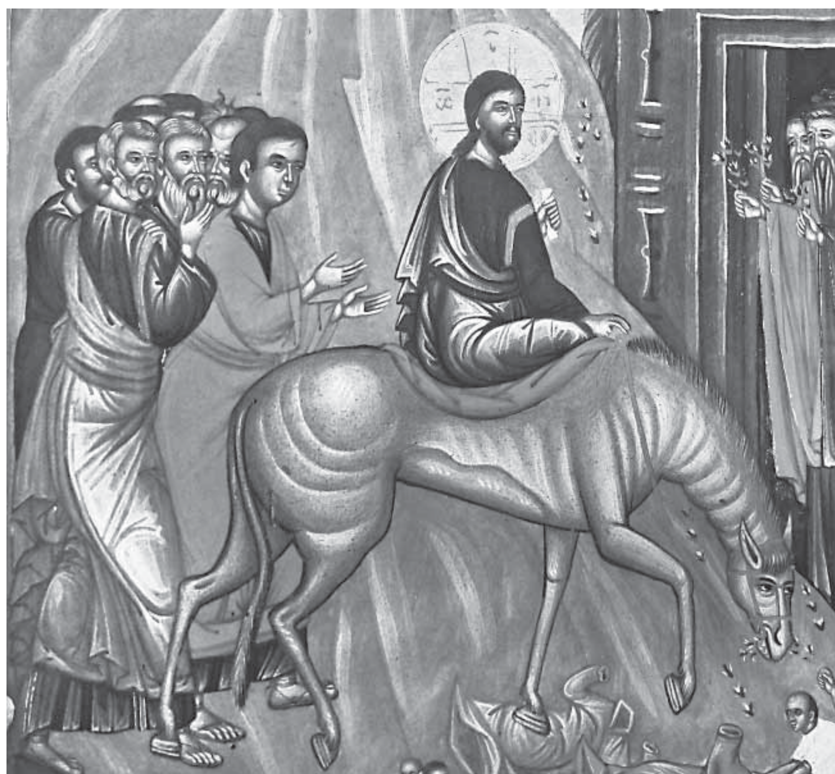
[65] То је запазила А. Сковран, али није указала на прави разлог ове измене. Cf. Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 42 (бр. 6).

[66] Најзад, уверење да се Јованова икона Успења налазила у зони престоних икона 1638/1639. донекле је подупрто и стањем наведеним у документацији насталој пре премештања манастира. Тако се на архивској фотографији коју је објавио Слободан Раичевић види да су обе пивске иконе Успења постављене у зону престоних икона [Раичевић, *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, сл. 53 („… прије демонтаже и дислокације манастира“)], а то је забележено и на цртежу Анике Сковран из 1957. године (Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, таб. XXII). Међутим, судећи по подацима из инвентара сачињеног 1969. године, у међувремену је Јованова икона смештена у ризницу, а на њено место постављена је Лонгинова икона Богородице са Христом и пророцима, cf. Бојовић, *Попис покретног споменичког фонда*, 134 (бр. 230). То се можда десило између 1961. и 1969, будући да се у каталогу изложбе *Иконе из Југославије* за Јованову икону наводи да потиче „са иконостаса манастира Пиве у Црној Гори“, cf. Ђурић, *Иконе из Југославије*, 127 (бр. 84). На основу података о променама избора и распореда икона на пивском иконостасу у прошлости, то јест у вези с до краја нејасном хронологијом тих измена, мора се поставити и питање о томе на које је иконе Богородице и Христа заправо мислио Арсеније Гаговић када је пренео предање о њиховом приспећу из Милешеве, cf. n. 23 supra.

[67] За димензије cf. Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 40–41 (бр. 4–5).

[68] То прекривање појединих фигура у горњем делу Христове и Богородичине иконе запазио је Д. Милосављевић, пропуштајући да уочи како је ктиторски натпис делимично прекрио ликове у подножју све три Лонгинове иконе на новом иконостасу. Cf. Милосављевић, *Изгубљена ризница манастира Милешеве*, 120.

[69] Судећи по раније наведеном штуром опису двери (cf. n. 33 supra), оне су биле дрворезбарене. Стога је мање вероватно да су могле бити рад сликара Лонгина. Једине његове сачуване двери, оне из дечанске ризнице, немају резбарени украс (Шакота, *Дечанска ризница*, 97, 116, сл. 31; Тодић, *Иконостас у Дечанима*, 121). У ствари, таква декорација не одликује ниједну Лонгинову икону. Насупрот томе, орнаментална дрворезбарија, уз то врхунске израде, често се појављује на иконописним радовима сликара Јована. За њихов списак, са одговарајућом литературом, cf. Тодић, *Српски сликари* I, 266–267.



Сл. 18. Улазак у Јерусалим, празнична икона са иконостаса, детаљ (фото: С. Вуловић)
Fig. 18. Entry into Jerusalem, festal icon of the iconostasis, detail (photo S. Vulović)

којем се данас налази Лонгинова икона Богородице са Христом и пророцима на пивском иконостасу. Године 1638/1639. зограф Јован израдио је и престоне иконе Христа и Богородице. Та два Јованова дела у међувремену су уништена, можда онда када је велика оштећења претрпела и његова икона светих Саве и Симеона, а вероватно и царске двери. Данашње двери на пивском иконостасту дело су бококоторског сликара Димитрија из 1709. и донете су у Пиву из неке цркве посвећене светом Николи.[70] Страдање Јованових дела проузроковало је, изгледа као и када је реч о поменутим дверима, нужне промене и у зони престоних икона. У неко непознато време на иконостас су постављене старе Лонгинове иконе Христа са апостолима и Успења Богородичиног, а пре 1969. ту је стављена и Богородичина икона истог мајстора, која је заменила Јованово Успење.

Разматрањем Јовановог иконописачког дела у зони престоних икона нису исцрпљене све могућности расправе о његовом боравку и раду у манастиру Пиви негде између 1636/1637. или нешто мало пре тога и 1638/1639. године. Други незаобилазан проблем тиче се дванаест празничних икона у другој зони иконостаса. Оне су у литератури приписане том мајстору, односно „кир Козми", како је у старијој историографији називан,[71] али такву атрибуцију није пропратила и подробнија стилска анализа. Када се, међутим, иконе с пивског епистила пажљивије осмотре, постаје јасно да се мишљење о Јовановом ауторству мора подвргнути озбиљном преиспитивању. Заправо, сагледају ли се те иконе кроз призму сликарског језика зографа Јована, испоставља се да их одликују велика одступања од уметникових препознатљивих решења и манира. То се, изгледа, односи на чак једанаест празничних призора, а само један међу њима открива руку најбољег српског сликара XVII века. Реч је о Силаску Светог Духа на апостоле (сл. 19). На тој икони, зналачки уобличене композиционе структуре, прецизног цртежа, сведеног и тонски беспрекорно усклађеног колорита, највише пажње привлаче мајсторски цртана и моделована лица апостола. Реч је о физиономијама што типологијом и начином обраде у потпуности одговарају сликарском рукопису зографа Јована.[72]

Све друге иконе Великих празника, сликане умногоме на основу Лонгинових хоросних икона као иконографских предложака,[73] треба приписати неком другом мајстору. Овом приликом не постоји простор за свеобухватну анализу њихових ликовних својстава, али је у том смислу ипак неопходно изнети неколико запажања. Најпре вреди скренути пажњу на извесне очигледне сличности са остварењима сликара Јована. Тако, рецимо, понуђену атрибуцију не би било лако оспорити када би се судило само на основу начина „конструкције" позадине композиција, будући да су сликана архитектура и пејзаж веома промишљено и зналачки представљени – онако како је то знао да оствари зограф Јован. Ипак, уочљиве су неке очигледне разлике у односу на његов начин уобличавања поменутих композиционих елемената. Сликар претежног броја икона празничног реда најбоље се сналази на оним призорима на којима је требало дискретније истаћи позадину и при томе је структурално хармонизовати са централном наративном представом [Благовести (сл. 17), Сретење, Распеће, Успење Богородично]. Када је, међутим, пејзаж подједнако важан елемент у грађењу композиције, утисак је мање повољан. То је најочигледније на икони Рођења Христовог, сликаној с недовољно смисла за успостављање равнотеже између неколико различитих призора и стеновитог пејзажа који их обједињује. Надаље, приметно је да колорит икона донекле подсећа на онај на Јовановим остварењима, а и то да је цртеж доста ко-

[70] Cf. претходну напомену et Вујичић, *Иконописна дјела бококоторских сликара у манастиру Пиви*, 109–112.

[71] То је прва учинила А. Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 25, 42–46 (бр. 9–20), а атрибуцију су прихватили: Раичевић, *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, 107; Ч. Марковић, Р. Вујичић, *Споменици културе Црне Горе*, Нови Сад – Цетиње 1997, 302; Ракић, *Минијатуре сликара Јована у Псалтиру Гаврила Тројичанина*, 275; Gagović, *Crnogorski ikonostasi i njihovi tvorci*, Cetinje 2007, 34; Ракић, *Српска минијатура XVI и XVII века*, 72; Пејовић, Чиликов, *Православни манастири у Црној Гори*, 247; A. Čilikov, *Icons in Montenegro*, Podgorica 2014, 64. Cf. Тодић, *Српски сликари* I, 261, 266, где се опрезно наводи да су празничне иконе приписане Јовану. Сретен Петковић, један од најбољих познавалаца сликаревог опуса, уздржано је записао да је братија манастира Пиве ангажовала Јована да „учествује у сликању новог монументалног иконостаса", односно да је он том приликом израдио „три велике престоне иконе: св. Георгија, српских светитеља Саве и Симеона и Успења Богородице – храмовне славе" (Петковић, *Српска уметност у XVI и XVII веку*, 142). Из наведеног би се могло закључити да заслужни аутор празничне иконе пивског иконостаса није сматрао Јовановим остварењима. С друге стране, Павле Мијовић је био уверен у то да су три престоне иконе и „dvanaest ikona *Čina na templonu*" радови једног сликара, али његово име не наводи, cf. P. Mijović, *Piva*, in: *Likovna enciklopedija Jugoslavije* II, Zagreb 1987, 590.

[72] За литературу о Јовановим делима cf. Тодић, *Српски сликари* I, 258–267.

[73] Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, 25, 46, 48.



Сл. 19. Силазак Свеūоī Духа на аūосūоле, ūразнична икона са иконосūаса, деūаљ
Fig. 19. Descent of the Holy Spirit upon the Apostles, festal icon of the iconostasis, detail

ректан. Ипак, неубедљиве физиономије, без нарочите психолошке карактеризације, на поменутим иконама понајвише се разликују од одговарајућих елемената ванредног Јовановог сликарског рукописа. Истина, анонимни зограф о којем је реч каткад своје ликове приближи убедљивим ликовима сликара Јована, о чему, рецимо, сведоче лица протагониста Сретења Господњег и Преображења, Христов лик у Вазнесењу или поједина лица учесника у Богородичином успењу. Општи утисак о његовој невештини у том погледу ипак превлађује. Довољно је скренути пажњу на поједине наивно изведене физиономије (на пример, у купању Христа детета у Рођењу) и неуко решавање анатомије и пропорција [Христос на магарцу у Уласку у Јерусалим (сл. 18)]. Главе приказаних личности каткад су гротескно неуједначене величине [Улазак у Јерусалим (сл. 18)]. Све наведене сличности и разлике у односу на позната остварења великог мајстора као да указују на то да је овде реч о делу неког слабијег Јовановог следбеника. Другачије речено, једанаест икона Великих празника на пивском иконостасу вероватно је насликао неки помоћник или ученик зографа Јована,[74] неупоредиво мање надарен и вешт.[75] Будућа истраживања, засnована на темељнијој стилској анализи и постављена у ширу компаративну перспективу, свакако ће дати поузданије судове о иконама празничног реда пивског иконостаса.[76] Ипак, већ сада се чини да ће ранија претпоставка о Јовановом ауторству, осим када је реч о икони Силаска Светог Духа на апостоле, тешко моћи да се одржи.[77]

---

74 Да је Јован имао помоћнике приликом рада на иконостасу, сматрао је, изгледа, још В. Ј. Ђурић. Угледни аутор запазио је да су кир Козма и „његови најближи сликарски сродници из Пиве, који су радили већину икона за иконостас", понављали решења с Лонгинових икона, cf. Ђурић, *Иконе из Југославије*, 62.

75 Познато је да је сликар Јован имао помоћнике. Изнета је претпоставка да је са зографом Андрејом Раичевићем (о његовом опусу, са свом старијом литературом, cf. Тодић, *Срūски сликари* I, 52–58) насликао престоне иконе за цркву у Челебићима код Фоче (1641), које се данас чувају у Старој цркви у Сарајеву [З. Кајмаковић, *Чеūири иконе из радионице мајсūора Козме*, ЗЛУМС 7 (1971) 259–268; idem, *Козма – Јован*, ЗЛУМС 13 (1977) 107, 112; Д. Милошевић, *Умеūносū у средњовековној Србији од 12. до 17. века*, Београд 1980, 38 (бр. 74–75); Ракић, *Иконе Босне и Херцеīовине*, 99–105 (бр. 25–28); Тодић, *Срūски сликари* I, 263]. Поуздано је утврђено да је ученик сликара Јована био Радул, потоњи веома плодан стваралац. Двојица мајстора радила су заједно иконостас манастира Подврха (1664/1665) и фреске у цркви Светог крста у манастиру Острогу (1666/1667), а вероватно и оне у цркви у селу Дреновштици код Никшића из исте године, cf. З. Ракић, *Радул – срūски сликар XVII века*, Нови Сад 1998, 27, 28, 135–137 (са старијом литературом). На иконостасу у Подврху с Јованом и Радулом радио је и трећи сликар, чија су остварења престоне иконе Богородице и Христа, cf. *ibid*., 27; Сковран, *Црква манасūира Свеūоī Николе у Подврху*, 135, 141, сл. 19. Ипак, потпуно је искључена могућност приписивања празничних икона из Пиве било ком од поменутих Јованових сарадника.

76 Предложена атрибуција празничних икона могла би се подвргнути преиспитивању ако би се испоставило да су и оне, попут хоросних, накнадно ретуширане. Приликом конзерваторских радова, међутим, нису уочени трагови пресликавања, cf. Т. Пејовић, *Конзервација ризнице Манасūира Пиве*, in: *Чеūирисūо īодина манасūира Пиве*, 199.

77 Занимљиво је поменути да је Јованов ученик Радул на иконостас Старе цркве у Сарајеву, вероватно по узору на решење из Пиве, поставио иконе Великих празника (1674/1675), на шта упућује и сличност резбарије два остварења, cf. Ракић, *Радул*, 31, 163–164; Ракић (С), *Иконе Босне и Херцеīовине*, 106–107 (бр. 30–34); Тодић, *Иконосūас Сūаре срūске цркве у Сарајеву*, 439, 443, 445–447.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Ćurčić S., *Proskynetaria icons, saints' tombs, and the development of the iconostasis*, in: *Иконостас. Происхождение – развитие – символика*, ed. A. M. Лидов, Москва 2000, 134–152 (Ćurčić S., *Proskynetaria icons, saints' tombs, and the development of the iconostasis*, in: *Ikonostas. Proiskhnozhdenie – razvitie – simvolika*, ed. A. M. Lidov, Moskva 2000, 134–152).

Čilikov A., *Icons in Montenegro*, Podgorica 2014.

Gagović Z., *Crnogorski ikonostasi i njihovi tvorci*, Cetinje 2007.

Kalopissi-Verti S., The *Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception*, in: *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West,* ed. S. Gerstel, Washington 2006, 107–134.

Kyriakoudis E. N., *Les artistes Grecs qui ont participé à la peinture murale des régions sous la juridiction du Patriarcat de Peć pendant sa rénovation (1557–1690)*, Balkan Studies 24 (1983) 500–501.

Ljubinković R., *Majstori starog srpskog slikarstva. Povodom knjige profesora Radojčića*, Naše starine 1 (1957) 196.

Matković P., *Putovanja po Balkanskom poluotoku XVI. vieka. XIV. Dnevnici o putovanju mletačkih poslanstva u Carigrad: Osobito Jakova Sorance od g. 1575 i 1581., i Pavla Kontarina od g 1580*, Rad JAZU CXXIV, Zagreb 1895, 65.

Mijović P., *Piva*, in: *Likovna enciklopedija Jugoslavije, II*, Zagreb 1987, 590.

Skovran A., *Longinove ikone i freske u manastiru Lomnici*, Naše starine 9 (1964) 40.

Spieser J.-M., *Le développement du templon et les images de Douze Fêtes*, Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome 69 (1999) 131–164.

Weitzman K., *Icon Programmes of the 12th and 13th centuries at Sinai*, ΔΧΑΕ 4/12 (1984) 63–86.

Λιακός Δ., *Η ξυλογλυπτική στο Άγιον Όρος το 16ο αιώνα*, ΔΧΑΕ 34/4 (2013) 323–336 [Liakos D., *Ē xyloglyptikē sto Agion Oros to 16o aiōna*, DChAE 34/4 (2013) 323–336].

Λιακός Δ., *Η ξυλογλυπτική στο Άγιον Όρος τον 16ο και 17ο αιώνα: από την πρώιμη παραγωγή και τα επείστακτα έργα στους μοναχούς τεχνίτες*, Αθωνικά Τετράδια 1 (2014) 99–106 [Liakos D., *Ē xyloglyptikē sto Agion Oros to 16o kai 17o aiōna: apo tēn prōimē paragōgē kai ta epeistakta erga stous monahous technites,* Athonika Tetradia 1 (2014) 99–106].

Λιακός Δ., *Μεταβυζαντινά ξυλόγλυπτα στο Άγιον Όρος (1600–1750)*, ΔΧΑΕ 28/4 (2007) 283–292 [Liakos D., *Metavyzantina xyloglypta sto Agion Oros (1600–1750)*, DChAE 28/4 (2007) 283–292].

Бабић Г., *Лонгин у Пиви,* in: *Четиристо година манастира Пива*, ed. J. P. Бојовић, Титоград 1991, 77–89 (Babić G., *Longin u Pivi*, in: *Četiristo godina manastira Piva*, ed. J. R. Bojović, Titograd 1991, 77–89).

Бојовић J. P., *Љетопис манастира Пива*, Подгорица 1992 (Bojović J. R., *Ljetopis manastira Piva*, Podgorica 1992).

Бојовић J. P., *Попис покретног споменичког фонда Манастира Пива из 1969. године*, Историјски записи 39/4 (1986) 134 [Bojović J. R., *Popis pokretnog spomeničkog fonda Manastira Piva iz 1969. godine*, Istorijski zapisi 39/4 (1986) 134].

Велика Хоча. Бисер Метохије, Београд 2003 (*Velika Hoča. Biser Metohije*, Beograd 2003).

Вујичић Р., *Иконописна дјела бококоторских иконописаца у манастиру Пиви*, in: *Четиристо година Манастира Пива*, ed. J. P. Бојовић, Титоград 1991, 112 (Vujičić R., *Ikonopisna djela bokokotorskih ikonopisaca u manastiru Pivi*, in: *Četiristo godina Manastira Piva,* ed. J. R. Bojović, Titograd 1991, 112).

Давидов Темерински А., *Црква Ваведења Богородичиног у Липљану*, Београд 2014 (Davidov Temerinski A., *Crkva Vavedenja Bogorodičinog u Lipljanu*, Beograd 2014).

Димитријевић Ст., *Грађа за српску историју из руских архива и библиотека*, Споменик СКА LIII, Сарајево 1922, 109 (Dimitrijević St., *Gradja za srpsku istoriju iz ruskih arhiva i biblioteka*, Spomenik SKA LIII, Sarajevo 1922, 109).

Ђурић В. J., *Икона светог краља Стефана Дечанског*, Београд 1985 (Djurić V. J., *Ikona svetog kralja Stefana Dečanskog*, Beograd 1985).

Ђурић В. J., *Иконе из Југославије*, Београд 1961 (Djurić V. J., *Ikone iz Jugoslavije*, Beograd 1961).

Живковић М., *Иконе бококоторског сликара Димитрија у манастиру Дубочици код Пљеваља*, Саопштења 44 (2012) 170–173 [Živković M., *Ikone bokokotorskog slikara Dimitrija u manastiru Dubočici kod Pljevalja*, Saopštenja 44 (2012) 170–173].

Кајмаковић З., *Георгије Митрофановић*, Сарајево 1977 (Kajmaković Z., *Georgije Mitrofanović*, Sarajevo 1977).

Кајмаковић З., *Козма – Јован*, ЗЛУМС 13 (1977) 99–115 [Kajmaković Z., *Kozma – Jovan*, ZLUMS 13 (1977) 99–115].

Кајмаковић З., *Четири иконе из радионице мајстора Козме*, ЗЛУМС 7 (1971) 259–268 [Kajmaković Z., *Četiri ikone iz radionice majstora Kozme*, ZLUMS 7 (1971) 259–269].

Кнежевић Б., *Сликарство манастира Крепичевца*, in: *На траговима Војислава J. Ђурића*, Београд 2011, 309 (Knežević B., *Slikarstvo manastira Krepičevca*, in: *Na tragovima Vojislava J. Djurića*, Beograd 2011, 309).

Макуљевић Н., *Унутрашњост католикона манастира Хиландара у новом веку*, in: *Осма казивања о Светој Гори*, Београд 2013, 166 (Makuljević N., *Unutrašnjost katolikona manastira Hilandara u novom veku*, in: *Osma kazivanja o Svetoj Gori*, Beograd 2013, 166).

Марковић Ч., Вујичић Р., *Споменици културе Црне Горе*, Нови Сад – Цетиње 1997 (Marković Č., Vujičić R., *Spomenici kulture Crne Gore*, Novi Sad – Cetinje 1997).

Матић М., *Српски иконопис у доба обновљене Пећке патријаршије 1557–1690*, Београд 2014 (непубликована докторска дисертација) [Matić M., *Srpski ikonopis u doba obnovljene Pećke patrijaršije 1557–1690*, Beograd 2014 (nepublikovana doktorska disertacija)].

Милосављевић Д., *Изгубљена ризница манастира Милешеве,* Београд 2010 (Milosavljević D., *Izgubljena riznica manastira Mileševe*, Beograd 2010).

Милошевић Д., *Уметност у средњовековној Србији од 12. до 17. века*, Београд 1980 (Milošević D., *Umetnost u srednjovekovnoj Srbiji od 12. do 17. veka*, Beograd 1980).

Миљановић М., *Иконе из Велике Хоче*, Старине Косова и Метохије 10 (1997) 89–90 [Miljanović M., *Ikone iz Velike Hoče*, Starine Kosova i Metohije 10 (1997) 89–90].

Миљић М., *Прилог библиографији радова о Манастиру Пива*, in: *Четиристо година Манастира Пива*, ed. J. P. Бојовић, Титоград 1991, 207–230 (Miljić M., *Prilog bibliografiji radova o Manastiru Piva*, in: *Četiristo godina Manastira Piva*, ed. J. R. Bojović, Titograd 1991, 207–230).

Мирковић Л., *Записи из Пиве, Мораче и Косијерева*, Богословље 5 (20) / 1–2 (1961) 113 [Mirković L., *Zapisi iz Pive, Morače i Kosijereva*, Bogoslovlje 5 (20) / 1–2 (1961) 113]

Михаиловић Б. Ђ., *Манастир Пива*, Никшић 1937 (Mihailović B. Dj., *Manastir Piva*, Nikšić 1937).

Пејић С., Пешић Б., *Благовештењски иконостаси*, in: *Иконостас цркве манастира Благовештења под Кабларом – реконструкција и презентација*, Београд 1994, 13–15, 17 (Pejić S., Pešić B., *Blagoveštenjski ikonostasi*, in: *Ikonostas crkve manastira Blagoveštenja pod Kablarom – rekonstrukcija i prezentacija*, Beograd 1994, 13–15, 17).

Пејовић Т., *Конзервација ризнице Манастира Пиве*, in: *Четиристо година Манастира Пива*, ed. J. P. Бојовић, Титоград 1991, 199 (Pejović T., *Konzervacija riznice Manastira Pive*, in: *Četiristo godina Manastira Piva*, ed. J. R. Bojović, Titograd 1991, 199).

Пејовић Т., Чиликов А., *Православни манастири у Црној Гори*, Подгорица 2011 (Pejović T., Čilikov A., *Pravoslavni manastiri u Crnoj Gori*, Podgorica 2011).

Петковић С., *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1615*, Нови Сад 1965 [Petković S., *Zidno slikarstvo na području Pećke patrijaršije 1557–1615*, Novi Sad 1965].

Петковић С., *Исламски утицај на српско сликарство у доба турске владавине*, in: idem, *Српска уметност у XVI и XVII веку*, Београд 1995, 250 (Petković S., *Islamski uticaj na srpsko slikarstvo u doba turske vladavine*, in: idem, *Srpska umetnost u XVI i XVII veku*, Beograd 1995, 250).

Петковић С., *Кулшурна башшина Црне Горе*, Нови Сад 2003 (Petković S., *Kulturna baština Crne Gore*, Novi Sad 2003).

Петковић С., *Морача*, Манастир Морача 2002[2] (Petković S., *Morača*, Manastir Morača 2002[2]).

Петковић С., *Срџска умешносш у XVI и XVII веку*, Београд 1995 (Petković S., *Srpska umetnost u XVI i XVII veku*, Beograd 1995).

Радојковић Б., *Ризница Пивскоī манасшира*, Старине Црне Горе 1 (1963) 49–66 [Radojković B., *Riznica Pivskog manastira*, Starine Crne Gore 1 (1963) 49–66].

Радојчић С., *Мајсшори сшароī срџскоī сликарсшва*, Београд 1955 (Radojčić S., *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd 1955).

Раичевић С., *Сликарсшво Црне Горе у новом вијеку*, Подгорица 1996 (Raičević S., *Slikarstvo Crne Gore u novom vijeku*, Podgorica 1996).

Рајић Д., Тимотијевић М., *Манасшири Овчарско-кабларске клисуре*, Чачак–Београд 2012[2] (Rajić D., Timotijević M., *Manastiri Ovčarsko-kablarske klisure*, Čačak–Beograd 2012[2]).

Ракић З., *Минијашуре сликара Јована у Псалширу Гаврила Тројичанина из 1643. īодине*, Саопштења 34 (2002) 265–280 [Rakić Z., *Minijature slikara Jovana u Psaltiru Gavrila Trojičanina iz 1643. godine*, Saopštenja 34 (2002) 265–280].

Ракић З., *Радул – срџски сликар XVII века*, Нови Сад 1998 (Rakić Z., *Radul – srpski slikar XVII veka*, Novi Sad 1998).

Ракић З., *Срџска минијашура XVI и XVII века*, Београд 2012 (Rakić Z., *Srpska minijatura XVI i XVII veka*, Beograd 2012).

Ракић С., *Иконе Босне и Херцеīовине (16.–19. вијек)*, Београд 1998 [Rakić S., *Ikone Bosne i Hercegovine (16.–19. vijek)*, Beograd 1998].

Серафимова А., *Прилоī ӣроучавању иконосшасних крсшова на Балкану*, in: *Манасшир Црна Ријека и свеши Пешар Коришки*, ed. Д. Бојовић, Приштина–Београд 1998, 152–153 (Serafimova A., *Prilog proučavanju ikonostasnih krstova na Balkanu*, in: *Manastir Crna Rijeka i sveti Petar Koriški*, ed. D. Bojović, Priština–Beograd 1998, 152–153).

Сковран А., *Умешничко блаīо манасшира Пиве*, Цетиње–Београд 1980 (Skovran A., *Umetničko blago manastira Pive*, Cetinje–Beograd 1980).

Сковран А., *Црква манасшира Свешоī Николе у Подврху*, in: *Манасшир Свешоī Николе у Подврху, 1606–2006*, ed. Г. Марковић, Београд 2006, 111–161 (Skovran A., *Crkva manastira Svetog Nikole u Podvrhu*, in: *Manastir Svetog Nikole u Podvrhu, 1606–2006*, ed. G. Marković, Beograd 2006, 111–161).

Сорокатый В. М., *Праздничный ряд русского иконостаса. Иконографические программы XV–XVI веков,* in: *Иконостас. Происхождение – развитие – символика*, ed. А. М. Лидов, Москва 2000, 465–489 (Sorokatyĭ V. M., Prazdnichnyĭ rīad russkogo ikonostasa. Ikonograficheskie programmy XV–XVI vekov, in: *Ikonostas. Proiskhnozhdenie – razvitie – simvolika*, ed. A. M. Lidov, Moskva 2000, 465–489).

Станић Р., *Зидани иконосшас цркве Арханђела Михаила у Поблаћу код Прибоја*, ЗЛУ 19 (1983) 95–114 [Stanić R., *Zidani ikonostas crkve Arhandjela Mihaila u Poblaću kod Priboja*, ZLU 19 (1983) 95–114].

Станић Р., *Иконосшас манасшира Црне Реке*, ЗЛУ 14 (1978) 237 [Stanić R., *Ikonostas manastira Crne Reke*, ZLU 14 (1978) 237].

Станић Р., *Неӣознаше иконе у јуīозаӣадној Србији*, ЗЛУ 11 (1975) 268–269 [Stanić R., *Nepoznate ikone u jugozapadnoj Srbiji*, ZLU 11 (1975) 268–269].

Стојановић Љ., *Сшари срџски заӣиси и наšӣиси* I, Београд 1902 (Stojanović Lj., *Stari srpski zapisi i natpisi* I, Beograd 1902).

Тимотијевић М., *Манасшир Крушедол* II, Београд 2008 (Timotijević M., *Manastir Krušedol II*, Beograd 2008).

Тимотијевић М., *Срџско барокно сликарсшво*, Нови Сад 1996 (Timotijević M., *Srpsko barokno slikarstvo*, Novi Sad 1996).

Тодић Б., *Грачаница. Сликарсшво*, Београд–Приштина 1988 (Todić B., *Gračanica. Slikarstvo*, Beograd–Priština 1988).

Тодић Б., *Иконосшас у Дечанима – ӣрвобишни сликани ӣроīрам и њеīове ӣозније измене*, Зограф 36 (2012) 121 [Todić B., *Ikonostas u Dečanima – prvobitni slikani program i njegove poznije izmene*, Zograf 36 (2012) 121].

Тодић Б., *Иконосшас Сшаре срџске цркве у Сарајеву*, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ. Зборник радова ӣоводом чешрдесеш īодина Инсшишуша за исшорију умешносши Философскоī факулшеша у Беоīраду*, ed. И. Стевовић, Београд 2011, 447 (Todić B., *Ikonostas Stare srpcke crkve u Sarajevu*, in: *SYMMEIKTA. Zbornika radova povodom četrdeset godina Instituta za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu*, ed. I. Stevović, Beograd 2011, 447).

Тодић Б., *Како је изīледала сарајевска црква Свеших арханђела у XVII и XVIII веку*, in: idem, *Радови о срџској умешносши и умешницима XVIII века. По архивским и друīим ӣодацима*, Нови Сад 2010, 21–23 (Todić B., *Kako je izgledala sarajevska crkva Svetih arhandjela u XVII i XVIII veku*, in: *Radovi o srpskoj umetnosti i umetnicima XVIII veka. Po arhivskim i drugim podacima*, Novi Sad 2010, 21–23).

Тодић Б., *Соӣоћански ӣоменик*, Саопштења 34 (2002) 286–287 (Todić B., *Sopoćanski pomenik*, Saopštenja 34 (2002) 286–287].

Тодић Б., *Срџски сликари од XVI до XVIII века, I*, Нови Сад 2013 (Todić B., *Srpski slikari od XVI do XVIII veka, I*, Novi Sad 2013).

Ћирковић С., Ђурић В. Ј., Кораћ В., *Пећка ӣашријаршија*, Београд 1990 (Čirković S., Djurić V. J., Korać V., *Pećka patrijaršija*, Beograd 1990).

Ћоровић-Љубинковић М., *Дуборезни иконосшаси XVII века на Свешој Гори*, ХЗ 1 (1966) 119–134 [Ćorović-Ljubinković M., *Duborezni ikonostasi XVII veka na Svetoj Gori*, HZ 1 (1966) 119–134].

Ћоровић-Љубинковић М., *Средњовековни дуборез у исшочним обласшима Јуīославије*, Београд 1965 (Ćorović-Ljubinković M., *Srednjovekovni duborez u istočnim oblastima Jugoslavije*, Beograd 1965).

Хан В., *Иншарзија на ӣодручју Пећке ӣашријаршије. XVI–XVIII вијек*, Нови Сад 1966 (Han. V., *Intarzija na području Pećke patrijaršije. XVI–XVIII vijek*, Novi Sad 1966).

Шакота М., *Дечанска ризница*, Београд–Приштина 1984 (Šakota M., *Dečanska riznica*, Beograd–Priština 1984).

Шево Љ., *Манасшир Ломница*, Београд 1999 (Ševo Lj., *Manastir Lomnica*, Beograd 1999).

Шекуларац Б., *Пива у заӣисима и наšӣисима*, in: *Чеширисшо īодина Манасшира Пива*, ed. Ј. Р. Бојовић, Титоград 1991, 67–75 (Šekularac B., *Piva u zapisima i natpisima*, in: *Četiristo godina Manastira Piva*, ed. J. R. Bojović, Titograd 1991, 67–75).

Шупут М., *Сӣоменици срџскоī црквеноī īрадишељсшва. XVI–XVII век*, Београд 1991 (Šuput M., *Spomenici srpskog crkvenog graditeljstva. XVI – XVII vek*, Beograd 1991).

The Deesis row from Piva: A contribution to the study of the iconostasis and icon painting of the Monastery of Piva

Dragan Vojvodić and Miloš Živković

An interesting work of icon painting from the monastery of Piva has entirely escaped scholarly notice and remained unstudied. It is a long Deesis row which is now placed on the back side of the iconostasis. The representation follows the usual pattern in that it shows Christ and the figures of the Virgin and John the Baptist in the middle flanked by the figures of the twelve apostles. Unlike the usual Deesis row, however, the apostles are shown seated on wide backed thrones turning towards Christ. The Deesis row undoubtedly formed part of the screen which had enclosed the sanctuary before the iconostasis of 1638/1639. The older iconostasis was apparently created gradually, possibly in two or three phases. It must have been given its final shape only in 1606, when a monumental cross was mounted atop of it, a work of one of the painters of the frescoes in the naos. Upon closer examination, however, it appears that the painter of the Crucifix was not the one who painted the Deesis. The painter of the epistyle was an artist of modest talent: his drawing is quite stiff, the painted matter often dry, the colour scheme limited and crude. Differences between the cross and the epistyle are even more obvious in the shape and carving of ornaments. Despite some similarities, the figures on the epistyle cannot be attributed to any of the painters who decorated the monastery of Piva with frescoes in 1604–1606. In all likelihood the epistyle was painted sometime in the course of the "nineteen years" which, according to the donor inscription, intervened between the completion of the church (1586) and the beginning of its decoration with frescoes (1604).

The existence of the Crucifix and the Deesis row suggests that there would have been even before 1604 the despotic icons on which these two elements of the altar screen had "leaned". It seems reasonable to assume that those were the icons, presently in the tier of despotic icons, of Christ and the Apostles, of the Virgin and the Prophets and of the Dormition of the Virgin painted by the renowned painter Longin in 1573/1574. Longin painted them for the iconostasis of the old church of the monastery, or for the iconostasis which was not mounted until after the construction of the new church, begun in 1572/1573, and completed in 1585/1586. Besides the despotic icons, Longin apparently also painted choros icons. The explanation for the stylistic differences between these icons and his reliably attributed works has been that the icons were reworked. It seems, however, that two choros icons, the Birth of the Virgin and the Presentation of the Virgin in the Temple, cannot be attributed to Longin at all. The choros which is presently hung in church was created in 1610/1611.

The altar screen of the Piva monastery church was given its final shape in 1638/1639, when the Crucifix was mounted above the monumental two-tiered carved wooden iconostasis that replaced the previous despotic icons and the Deesis. The master painter, and possibly also woodcarver, was Jovan, the most important Serbian painter of the seventeenth century. Rightly attributed to him, in addition to the icon of St George and the badly damaged icon of Sts Sava and Symeon, today in the tier of despotic icons, is also the icon of the Dormition of the Virgin, now deposited in the monastery's treasury. It has long been observed that this outstanding work is an almost exact "replica" of Longin's icon of the same subject matter. There should be no doubt that Jovan's Dormition icon was intended for the iconostasis of the Piva monastery. The "replica" perfectly fits the intercolumnar opening of the new iconostasis, unlike Longin's much narrower "original". To make his icon fit the framework given by the new iconostasis Jovan changed not only its dimensions compared to Longin's original but also the arrangement of content elements. The 1638/1639 inscription about the making of the iconostasis partially travels over the figures of three hymnographers on Longin's icon. To avoid that in his "replica", Jovan "moved" the poets from the bottom of the icon to the windows of the buildings in the background of the scene. Finally, it seems reasonable to assume that Jovan wrapped up his work on the tier of despotic icons. Given that he painted the icon of the feast to which the monastery is dedicated on the model of Longin's, it should be assumed that he did the same with the icons of the Virgin with Christ and the Prophets and Christ and the Apostles, Longin's also being visibly narrower than the intercolumnar openings of the new iconostasis. Two of Jovan's icons were probably destroyed in the meantime, possibly on the same occasion when his icon of Sts Sava and Symeon suffered substantial damage. This seems to have been the reason for replacing them with the older icons painted by Longin.

Yet another important issue raised by Jovan's work at Piva concerns twelve festal icons in the second tier, themselves copies of Longin's icons, but in this case his choros icons. These icons from the second tier have been attributed to Jovan. A closer examination shows, however, that they greatly diverge from Jovan's painterly style. This goes for as many as eleven festal icons, while only one reveals the hand of the best Serbian painter of the seventeenth century: the Descent of the Holy Spirit upon the Apostles. Stylistic analysis suggests that all other icons of the Great Feasts should be attributed to another painter, a much less gifted and skilled assistant or disciple of Jovan. Apart from a more detailed analysis of Jovan's work, more information about the history of the Piva monastery may be offered by the remains of the royal door which are currently not in the monastery.

Autels portatifs (*Altaria portatilia*) – *Antimensia*. Courte note

Katherina Karapli, Hélène Papastavrou*

Université d'Athènes
Ephoreia des Antiquités de Piéria.
Ministère de la Culture et des Sports, Grèce

UDC 271.2-526.2(093.3)"06-"
75.051:75.046.3
DOI 10.2298/ZOG1438221K
Оригиналан научни рад

Le présent article concerne l'origine de l'autel portatif – antimension byzantin. Les sources textuaires mentionnent les altaria portatilia depuis le VIIe-VIIIe siècle, alors qu'elles mettent en évidence leur rôle indispensable lié aux fonctions liturgiques, surtout, durant les expéditions militaires. Le plus ancien antimension byzantin connu date du XIIe siècle. Il fait partie du ctrésor des Guelfes au Kunstgewerbemuseum à Berlin. À l'origine, les autels portatifs étaient essentiellement en bois, mais avec le temps, le tissu l'emporte sur la matière dure. Dès le début, leur décor iconographique est lié à leur fonction liturgique.

Mots-clés: antimensia, altaria portatilia, autels portatifs

The paper deals with the origins of the portable altar – the Byzantine antimension. Altaria portatilia were mentioned in literary sources since the seventh–eighth centuries. The sources also evidence their indispensable role related to liturgical rites, especially during military campaigns. The earliest known Byzantine antimension dates from the twelfth century. It is part of the Guelph Treasure, held by the Kunstgewerbemuseum in Berlin. Originally, portable altars were mainly made of wood but over time, textile fabrics prevailed over this hard material. Their iconographic decoration has from the beginnings been related to their liturgical function.

Keywords: antimensia, altaria portatilia, portable altars

Pour célébrer la Divine Liturgie chrétienne, la présence d'une église n'est pas nécessaire. La célébration peut se dérouler dans n'importe quel lieu, ou même en plein air. Ce qui est indispensable est un autel, consacré par des reliques de martyrs placées en dessous, dans un coffret spécial, ou châsse.[1]

Dans le cas cependant où l'autel viendrait à manquer ou qu'il existe, mais sans être consacré, comme par exemple dans des églises nouvelles ou profanées, il est remplacé par l' *αντιμήνσιον* (*antimension*) [*αντί* (au lieu de) + *mensa* (table)] ou aussi *αντιμίνσιον* et *αντιμίσσιον* [*αντί* + *μίνσος-missus* (petite table mobile destinée au transport des repas), c'est-à-dire des mots gréco-latins] en bois ou en tissu. *L'antimension* – avec aux coins des petites pochettes d'étoffe cousues contenant des reliques saintes – peut se placer sur n'importe quelle table et la célébration se dérouler normalement.[2] D'ailleurs, initialement, l'autel était une simple table portative en bois.[3]

La solution de l'*antimension* était choisie lors de longues missions diplomatiques («ambassades») ou de déplacements en pèlerinage ou autres, mais surtout durant les opérations militaires, pendant les longues marches dans des régions désertes et rudes, éventuellement en territoire ennemi, ou lors des expéditions maritimes. Là, l'église pouvait être remplacée par une tente appropriée, destinée spécialement à l'office militaire, comme celles que mentionnent Sozomène, Eusèbe de Césarée, Corippus, Constantin VII Porphyrogénète, Théodore Balsamon, Georges Pachymère.[4] Le transport de cette «tente» et des objets «sacrés» nécessaires (icônes, croix, staurothèques

* kkarapli@arch.uoa.gr; epapastavrou@yahoo.gr

[1] G. A. Sotiriou, *Χριστιανική και βυζαντινή αρχαιολογία*, 1, Αθήνα 1962, 180–185, 507–508.

[2] E. Theodorou, *Αντιμήνσιον*, in: *Θρησκευτική και ηθική εγκυκλοπαίδεια*, ed. Γ. Σωτηρίου, II, Αθήνα 1963 (dorénavant ΘΗΕ), 2, col. 870 sqq; H. Petrides, *Antimension*, in: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* (dorénavant DACL), ed. F. Cabrol et al., I/2, Paris 1907, col. 2319–2326; P. Plank, *Antiminsion*, in: *Lexikon des Mittelalters* (dorénavant LMA), I, München 1981, col. 715–716. Dans les Instructions du Saint Synode aux prêtres de l'armée grecque, VI (mars 1837), la table également devait être destinée à cette fin, c'est-à-dire être consacrée: v. Archimandrite M. P. Kouraklis, in: *Θρησκευτικοί λειτουργοί στο στράτευμα διά μέσου των αιώνων*, Athènes 2010, 634. On ne retrouve cette exigence dans nul autre règlement ecclésiastique grec, comme me l'a précisé M. Kouraklis, que je tiens ici à remercier.

[3] Sotiriou, *op. cit.*, 182 sqq.

[4] *Sozoménos. Historia Ecclesiastica,* in: PG 67, col. 880; *Eusèbe de Césarée. Vie de Constantin*, eds. F. Winkelmann, L. Pietri, M.-J. Rondeau, Paris 2013, IV/LVI; *Flavius Cresconius Corippus. Iohannidos seu De bellis Libycis libri VIII*, eds. J. Diggle, F. R. D. Goodyear, Cambridge 1970, 177; *Constantini Porphyrogeniti imperatoris De cerimoniis aulae byzantinae libri duo graecae et latinae*, ed. I. I. Reiske, Bonn 1829, 466–467; J. F Haldon, *Constantine Porphyrogenitus. Three Treatises on Imperial Military Expeditions*, Wien 1990, 106, 183–184, 195; *Georges Pachymérès. Relations historiques, 1. Livres I–III*, ed. A. Failler, V. Laurent, Paris 1984, $235_{15–18}$; *Du Cange. Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis*, I–II, Graz 1958[2], col. 86 («Αντιμίνσιον»), col. 935 («Μίνσος»). Il n'est pas inutile, je pense, de dire ici que les musulmans utilisaient des «mosquées ambulantes» (movable mosques) durant leurs longs déplacements (pas forcément militaires). Cf. V. Christides, *Ibn Battuta's Journey to Constantinople*, in: *Entre Oriente y Occidente. Ciudades y viajeros en la Edad Media*, eds. J. P. Montferrer Sala, M. D. Rodríguez Gómez, Granada 2005, 315. Pour des références à des tentes-églises en Occident (et également en Orient, mais non pas à Byzance) v. M. Russon, H. Martin, *Vivre sous la tente au Moyen Age*

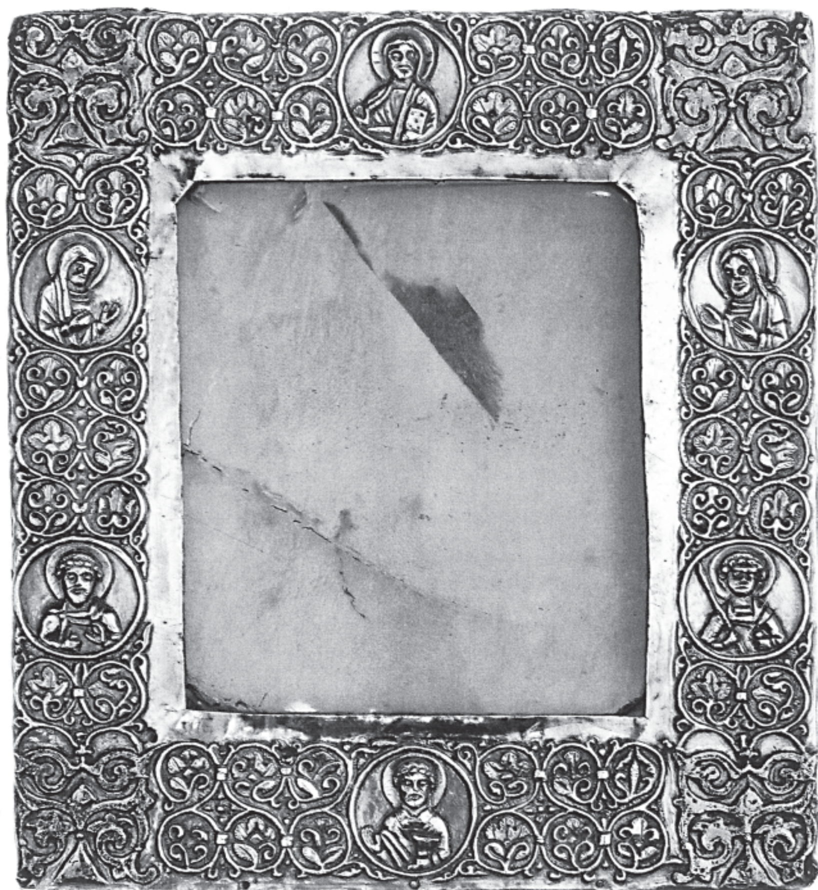


Fig. 1. Autel portatif – antimension (XIIe siècle), trésor des Guelfes (W5), Kunstgewerbemuseum, Berlin.

etc.) était pris en charge par le *minsurator* et par le *Primicerius* du *Vestiarium*.[5]

L'*antimension* est attesté dans les textes depuis le VIIe siècle,[6] mais de toute vraisemblance il était utilisé bien plus tôt. Il était, comme nous l'avons dit plus haut, constitué de bois – en tout cas de matière dure – ou de tissu, mais c'est la seconde forme qui a fini par s'imposer car elle était d'un usage plus commode.[7] L'*antimension* en bois est, très probablement, l'«ancêtre» de l'autel portatif, de l'*altare portatile*, ou simplement *portatile*, avec l'appellation latine qui s'est imposée en Occident («autel portatif», «Trag-, Feld-, Reisealtar»).[8] Il s'agit d'une construction spéciale, en fait d'un reliquaire, d'une châsse en bois recouverte d'une plaque en pierre semi-précieuse (agate, améthyste, cristal de roche) dans un cadre en bois ou en bronze, doré ou argenté, sur lequel sont gravées des représentations de saints. On rencontre le même type de table – à savoir plaque centrale entourée d'un cadre gravé, doré ou argenté – dans des maisons byzantines fortunées.[9]

Les autels portatifs de tradition byzantine d'époque médiévale appartiennent à une catégorie d'objets plutôt rares. Les plus anciens sont en forme de plaque rectangulaire, constituée d'une plaque de pierre d'améthyste, de cristal de roche ou d'agate, sertie à jour dans un cadre de bois plat recouvert de lames de métal. Ils sont de dimensions modérées. L'origine des autels portatifs-*antimensia* implique une iconographie relative avec leur fonction en tant que remplaçant d'autel. Ainsi, tout comme ce dernier,[10] sont-ils chargés d'une valeur liée à la double nature du Christ, humaine et divine. Ils désignent aussi bien la tombe du Christ, dont le sacrifice donne lieu à l'eucharistie salutaire aux humains, que le trône de Dieu. En effet, dans la topographie de l'église byzantine, la partie du sanctuaire (bêma),[11] de l'autel[12] ou du *synthronon* dans l'abside,[13] s'identifie au trône de Dieu.

Les autels portatifs-*antiminsia* byzantins connus sont conservés dans des musées et des collections d'Europe centrale et occidentale[14] et ils sont arrivés là de diverses façons.[15] Il y a toutefois des *portatilia* qui ont été construits en Occident et sur lesquels nous pouvons observer une influence byzantine plus ou moins évidente.[16]

Un autel portatif (dim: 25 × 22,3 × 3.8 cm) qui peut être considéré comme purement byzantin appartient au Trésor des Guelfes (Welfenschatz) qui se trouve au *Kunstgewerbemuseum* de Berlin, et est daté de la fin du XIIe siècle (fig. 1).[17] La plaque en cristal de roche et

(Ve–XVe siècle), Rennes 2010, 115, 235, 255, 266 et passim; Kouraklis, *op. cit.*, 634.

5 *Constantini Porphyrogeniti De cerimoniis*, 466–467.

6 Cf. n. 32 infra.

7 Théodorou, *Αντιμήνσιον*, 870 sqq; *Theophanis Chronographia*, ed. C. de Boor, II, Leipzig 1885, 450: «ενεχθέντος αντιμισσίου» (sic!). Le bibliothécaire papal Anastasius traduit (d'un ancien manuscrit de l'œuvre de Théophane, non conservé aujourd'hui): «delato altario», *ibid.*, II, 298_{20}.

8 J. H. Emminghaus, *Altare portatile*, in: LMA I, 463; H. Leclercq, *Autel, VII «Autels portatifs»*, in: DACL I/2, col. 3187. V. aussi: *Exposition internationale d'art byzantin, 28 mai – 9 juillet 1931: Musée des arts décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan*, Paris, 1931, 447–448; *L'Art byzantin, art européen*, eds. M. Chatzidakis et al., Athènes, 1964, 433, no. 521 (E. Kalliga-Geroulanou); L. Arntz, *Der Feldaltar in Vergangenheit und Gegenwart*, Zeitschrift für christliche Kunst 28 (1915), 89–105, qui écrit à l'époque de la première guerre mondiale, ne s'occupe que de l'Occident et, bien qu'il remonte historiquement jusqu'à Constantin le Grand, il ne mentionne pas du tout Byzance.

9 Cf. M. H. Fourmy, M. Leroy, *La vie de Saint Philarète*, Byzantion 9 (1934) 136–137: «τράπεζα ελεφαντίνη περικεχρυσωμένη». Cf., également, *Constantine Porphyrogenitus. De administrando imperio,* ed. *Gy. Moravcsik*, transl. *R. J. H. Jenkins*, Washington 1967, 244, ch. 50248–249, 252 (la table du prêtre Ktenas) «τραπεζίου ασήμιν ένζωδον».

10 Cf. Leclercq, *Autel,* col. 3187.

11 F. E. Brightman, *The Historia Mystagogica and other Greek Commentaries on the Byzantine Liturgy*, Journal of Theological Studies 9 (1907/1908) 259.14.

12 *Ibidem*, 258.11; *Germanus Constantinopolitanus. Rerum ecclesiasticarum contemplatio*, in: PG 98, col. 388C.

13 *Sophronius Hierosolymitanus. Fragmentum commentarii liturgici* 2, in: PG 87, col. 3984.

14 En général, toutefois, très peu d'objets de ce type ont été conservés. Selon L. Arntz (*Der Feldaltar*, 90), ceci est probablement dû au fait que seuls des objets fabriqués dans des matières estimables et comportant une décoration luxueuse ont été considérés comme dignes d'être inclus dans des collections, tandis que les objets en bois n'avaient aucune raison d'être préservés et, éventuellement, ils ont été utilisés ensuite à d'autres fins.

15 W. Ehlich, *Weitreichender Einfluß byzantinischer Tragaltäre und Ikonenränder. Byzanz in der europaïschen Staatenwelt*, Berliner Byzantinische Arbeiten 49 (1983) 217–223 et illustrations.

16 Ehlich, *op. cit.*, 217 sq; G. Swarzenski, *Der Welfenschatz*, in: *Der Welfenschatz im Kunstgewerbemuseum Berlin*, Jahrbuch der Stiftung Preussischer Kulturbesitz 2 (Köln 1963), 94–95, 98 sqq; Cf. H. Fillitz, *Das Mittelalter* I, Berlin 1969, 16, 104–108, 155 etc. En ce qui concerne les influences de l'art byzantin sur l'art occidental, v. O. Demus, *Byzantine Art and the West*, New York 1970, passim.

17 Il a dû arriver au Trésor des Guelfes entre 1542 et 1671. Cf. *Otto IV. Traum vom Welfischen Kaisertum*, eds. B. U. Hucker et al., Petersberg 2009, 480; *Der Welfenschatz*, 98; Ehlich, *op. cit.*, 217 et illustr. 2. Celui qui est à l'origine de la création du «Trésor des Guelfes» est Henri le Lion, duc de Saxe et de Bavière (1129–1195), chef avec un



Fig. 2. Staurothèque, Trésor de la Cathédrale, Limburg-an-der-Lahn

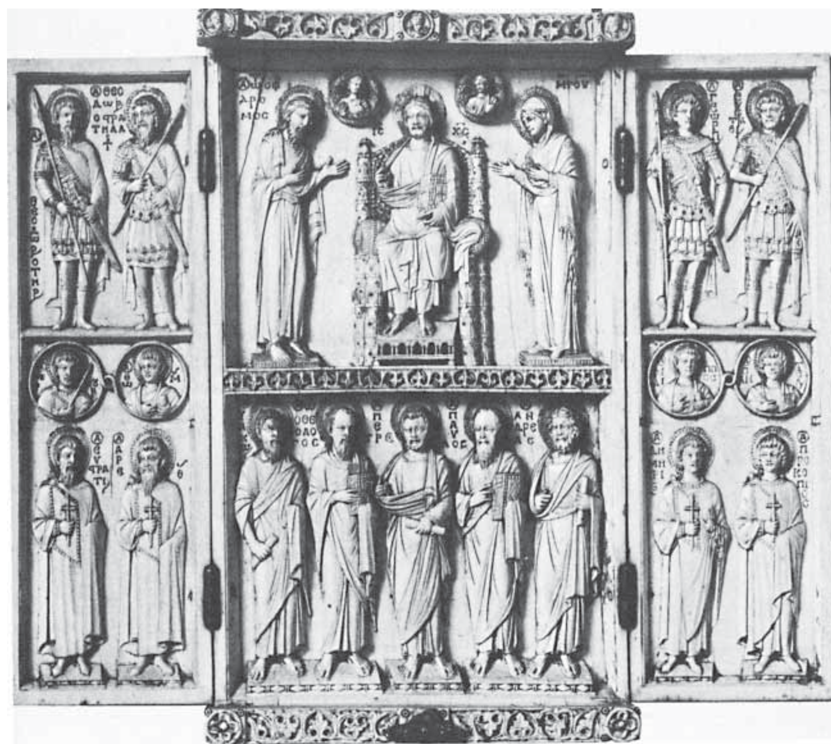


Fig. 3. Le triptyque Harbaville, Louvre, Paris

le cuir de couleur rosée en dessous protègent une châsse en bois de chêne contenant des reliques saintes placées dans onze petits paquets. La recherche toutefois de tous les éléments constitutifs de cet autel portatif n'est pas terminée. Le cadre qui entoure la plaque est fait d'une seule pièce d'argent doré et niellé. Il est agrémenté de motifs floraux (feuilles) gravés et porte six médaillons en relief représentant des figures saintes, dont aucune ne porte de nom. Au centre, sur le rebord supérieur est représenté le Christ, tandis qu'un peu plus bas, sur les longs côtés, figurent à gauche (pour le spectateur) la Vierge (Théotokos) et à droite Jean Baptiste. Autrement dit, il s'agit des trois figures principales composant la Déesis.[18] Toujours sur les longs côtés, en descendant, on trouve deux saints, qui d'après leur physionomie peuvent être identifiés aux saints militaires, Georges et Théodore.[19] Au centre du rebord inférieur figure un saint non identifié tenant un calice. Le revers de l'autel est couvert par une feuille d'argent destinée à protéger les saintes reliques contenues.[20] En observant attentivement les six médaillons, on constate qu'ils résument le programme iconographique des églises byzantines tel qu'il a été conçu après la fin de la période iconoclaste (843), entre le milieu du IXe et la fin du Xe siècle.[21] Il s'agit du même programme qu'on trouve sur différents objets sacrés (croix de procession pour la *profectio bellica*, drapeaux, triptyques en ivoire) qui «accompagnaient» les armées ou leurs chefs dans les expéditions guerrières. D'après André Grabar: «... elles [les croix] remplaçaient en quelque sorte un autel portatif».[22] En effet,

sens très aigu de l'art et par conséquent de la collection. Cf. Swarzenski, *op. cit.,* 92 sqq; Fillitz, *op. cit.,* 105; Ehlich, *op. cit.*, 217. Pour une présentation récente du «portatile» en question, augmentée d'une bibliographie, v. le catalogue de l'exposition du Braunschweiger Landesmuseum: *Otto IV*, 478–480, no. 170 (R. Marth), qui le date de la fin du XIIe siècle et soutient qu'il provient peut-être d'Italie. Nous remercions ici le directeur adjoint du *Kunstgewerbemuseum* de Berlin Dr Lothar Lambacher pour ses informations, ainsi que pour la photographie qu'il a bien voulu nous faire parvenir.

[18] A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*, Paris 1936, 258; Th. von Bogyay, *Déesis*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* I, Breisgau 1968, col. 494–495; *Otto IV*, 478. A propos de la représentation de la «Déesis», v. A. Papadopoulos-Kerameus, *Διονυσίου του εκ Φουρνά*, Ερμηνεία της ζωγραφικής, St Pétersbourg 1909, 128, 141, 215, 221, 224, 229, 261, 287. L'ajout aux trois figures principales d'autres saints constitue ladite «Grande Déesis»: von Bogyay, *op. cit.*, col. 494–495.

[19] Théodore et Georges, selon Ehlich, *op. cit.,* 217. Au sujet des représentations de saints militaires, v. Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2002. V. supra.

[20] Ehlich, *op. cit.*, 217.

[21] En ce qui concerne le programme iconographique monumental après la querelle des images, v. la 10e Homélie du patriarche Photius: V. Laourdas, *Φωτίου Ομιλίαι*, Thessalonique 1959, 102–103, et également le *Logos* 28 de Léon VI le Sage: *Λέοντος Σοφού. Πανηγυρικοί λόγοι*, ed. Ακακίου Ιερομονάχου, Athènes 1868, 274–280. L'étude classique sur le sujet reste: O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1948; en outre, cf. J.-M. Spieser, *Liturgie et programmes iconographiques*, Travaux et Mémoires 11 (1991) 575–590; *Rayonnement de Byzance*, ed. T. Velmans et al., Paris 1999, 93 sqq; A. Mantas, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος των Μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843–1204)*, Αθήνα 2001; J. Vitaliotis, *Le programme iconographique "classique" de l'église byzantine, expression de la doctrine christologique*, Actes du Congrès «Cristo nell'Arte Bizantina e Post-bizantina», Venezia 2002, 57–70; H. Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle. L'Annonciation,* Venise 2007, 115 sqq.

[22] Cf. A. Grabar, *La précieuse croix de la Lavra Saint Athanase du Mont Athos*, CA 19 (1969) 111–112; K. Karapli, *Κατευόδωσις στρατού. Η οργάνωση και η ψυχολογική προετοιμασία του βυζαντινού στρατού πριν από τον πόλεμο (610–1081)*, I, Athènes 2010, 111, 114

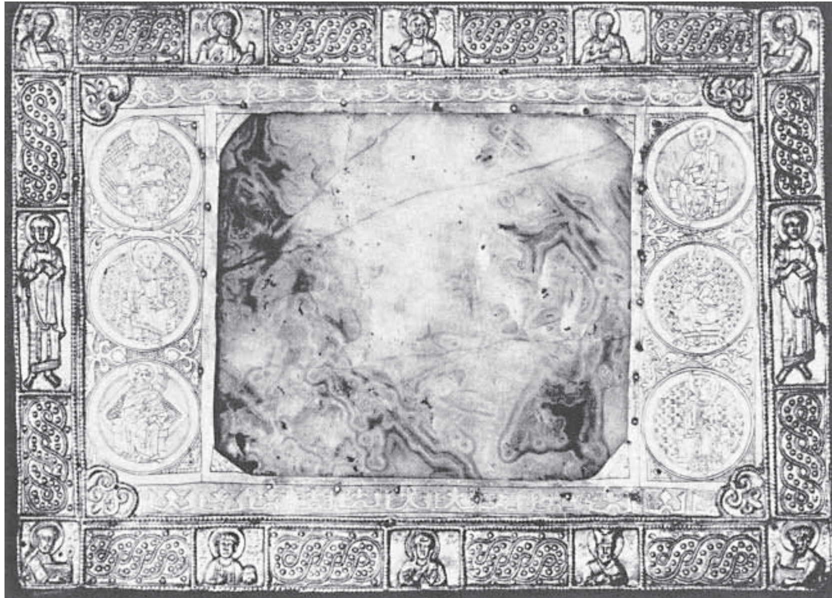


Fig. 4. Autel portatif – antimension (ca. 1200), trésor des Guelfes, Kunstgewerbemuseum, Berlin.



Fig. 5. Autel portatif – antimension, Musée du Monastère de Kykkos, Chypre (Ξ 0052).

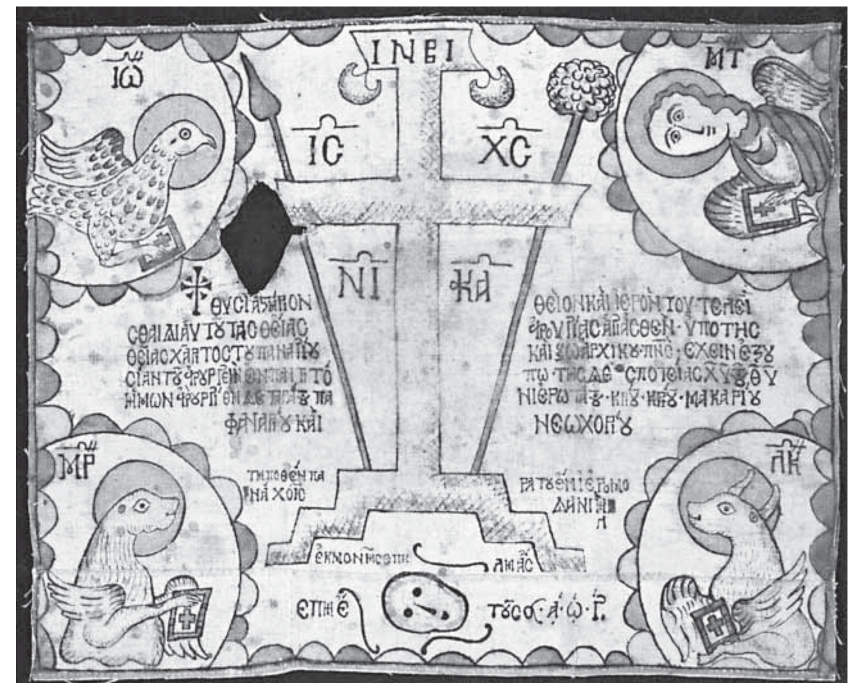


Fig. 6. Antimension, Musée byzantin et chrétien, Athènes, no. 20763

l'autel portatif en question a dû servir à célébrer la divine liturgie au cours d'une ou de plusieurs de ces expéditions. Le choix rigoureux des deux saints militaires est indicatif, puisqu'ils protègent une armée et la mènent à la victoire. Parallèlement, dans l' *Ἀκολουθία επί κατευοδώσει και συμμαχία στρατού* (Office pour le succès des armes et pour la concorde) – probablement un modèle – datant de l'époque de l'apogée de Byzance (du milieu du IXe siècle jusqu'au du XIe siècle, au plus tard), l'ordre des strophes (ou tropaires) correspond à l'ordre suivi par l'iconographie de la coupole, de l'arcature du sanctuaire et des murs des églises après la fin de la Querelle des images.[23] Nous constatons, donc, que le mécanisme étatique agissait de façon méthodique et conséquente pour renforcer la psychologie du peuple et de l'armée avant la guerre. N'oublions pas que l'art byzantin était pour une grande part un art «engagé», au service de l'état et de la religion.[24]

Un deuxième autel portatif du Trésor des Guelfes (ca. 1200, fig. 4)[25] peut être attaché à la tradition byzantine seulement de façon intermédiaire. Sa construction est composée d'une plaque d'agate à son milieu retenue par une lame d'argent découpée qui montre sur chaque côté court trois saints dans des médaillons au style occidental (de Braunschweig?). Une deuxième bordure métallique de facture byzantine contourne l'objet ornée de figures de saints parmi de bandes décoratives, dans un schéma iconographique qu'on pourrait trouver sur la bordure d'icônes d'époque comnène. Plus particulièrement, en haut, le Christ est

(n. 295), 120–121. V. la staurothèque de Limburg-an-der-Lahn (fig. 2), datée du milieu du XIe siècle, ou le triptyque Harbaville (fig. 3) de la même époque environ, et d'autres encore. Rappellons ici que c'est sur une staurothèque contenant des reliques de la Sainte Croix que les soldats byzantins ont juré en 917 qu'ils se battraient contre les Bulgares. Voir l'illustration du cod. *Skylitzes Matritensis (vitr. 26–2)*: *Joannis Scylitzae Synopsis historiarum. Codex Matritensis Graecus Vitr. 26–2* (facsimile edition), I, Athena 2000, fol. 121b.

23 A. Heisenberg, *Kriegsgottensdienst in Byzanz*, in: *Aufsätze zur Kultur- und Sprachgeschichte vornehmlich des Orients. Ernst Kuhn zum 70. Geburtstag am 7. Februar 1916 gewidmet von Freunden und Schülern, München 1916*, Breslau 1916, 255. Première édition complète du texte: A. Pertusi, *Una acolouthia militare inedita del X secolo*, Aevum 22 (1948) 145–148. Plus récemment, K. Karapli, *Ἡ Ἀκολουθία ἐπὶ κατευοδώσει καὶ συμμαχίᾳ στρατοῦ*, Byzantiaka 16 (1996) 69–88; eadem, *Ἡ Ἀκολουθία ἐπὶ κατευοδώσει καὶ συμμαχίᾳ στρατοῦ*, Byzantiaka 17 (1997) 247–262, avec l'acrostiche et le nom de l'hymnographe. Le titre du texte en entier est le suivant: «Ἀκολουθία ψαλλομένη ἐπὶ κατευοδώσει καὶ συμμαχίᾳ στρατοῦ, εἴς τε τὸν Κύριον ἡμῶν Ἰησοῦν Χριστόν, τὴν ὑπεράγιον Θεοτόκον, τοὺς ἀσωμάτους, τοὺς ἀποστόλους καὶ εἰς τοὺς μάρτυρας» [Office chanté pour le succès et la concorde de l'armée, (adressé) à notre Seigneur Jésus Christ, la Vierge Marie, les anges, les apôtres et les martyrs»]. Cf. N. Gkioles, *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, Athènes 1990, 129–132, 137–138, 203–204; idem, *Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλλου ναών της Κωνσταντινούπολης κατά το β΄ μισό του 9ου αι*, Δίπτυχα 5 (1991–1992) 6 sqq, 24, 28 sqq. Cf. également: K. Wessel, *Bildprogramm*, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* (dorénavant RbK), I, Stuttgart 1966, 668–669; Spieser, *Liturgie et programmes*, 583.

24 A. Christophilopoulou, *Βυζαντινή Ιστορία*, 1, Thessalonique 1992², 371; Karapli, Κατευόδωσις, 22.

25 Ehlich, *op. cit.*, 218, fig. 6.



Fig. 7. Antimension, Musée byzantin et chrétien, Athènes, no. 20734



Fig. 8. Antimension, Musée byzantin et chrétien, Athènes, no. 20785

flanqué par les premiers des apôtres, Pierre et Paul; saints Côme et Damien apparaissent sur les côtés et, enfin, en bas, on trouve la Vierge entre Etienne et Sixte. Dans les angles, prennent place les évangélistes. Tous les personnages précités sont en buste, alors que les deux saints au milieu de chaque petit côté apparaissent debout soulignant ainsi leur qualité de médecins en tant que protecteurs de l'armée. D'autre part, l'accent est mis également sur la fonction liturgique de l'objet, par l'apparence des évangélistes dans les coins. Car, liés aux quatre animaux apocalyptiques, qui sont leurs symboles,[26] les évangélistes ont un rôle triomphal, qui émane par les visions prophétiques et par les textes liturgiques. Car les zodiaques apocalyptiques participent à la *théologie* séraphique), c'est à dire aux louanges chantées autour du Pantocrator dans le ciel: *saint, saint, saint est Yahvé Sabaot, sa gloire emplit toute la terre* (Apoc. IV, 7 sqq.; Is 6; 1–3),[27] circonstance évoquée dans la liturgie au moment de l'hymne séraphique. Ainsi, dans les programmes iconographiques, la présence des évangélistes ou de leurs symboles exalte la majesté du Pantocrator, voire la nature divine du Christ, comme le veulent les textes liturgiques et leurs interprétations. De la sorte, ils prennent toujours place dans les coins des voiles liturgiques, tels l'épitaphios et l' *antiminsion*.

Un autre autel portatif,[28] au trésor de la Cathédrale de Lyon, daté, lui, du XIIIe siècle, montre un décor de tradition byzantine. La bande qui contourne sa bordure présente, en haut et au centre, le Christ entouré de la Vierge et de saint Jean-Baptiste; debout sur les côtés courts sont représentés deux Pères de l'Eglise, saint Grégoire le Théologien et saint Jean Chrysostome; enfin, en bas, enfermés dans des médaillons apparaît saint Theodore flanqué des archanges Michel et Gabriel. Tous les noms des personnages représentés sont désignés par des inscriptions en grec. En plus, au revers, on lit: ΚΑΙ Ο ΛΟΓΟΣ ΣΑΡΞ ΕΓΕΝΕΤΟ ΚΑΙ ΕΣΚΗΝΩΣΕΝ ΗΜΙΝ ΚΑΙ ΕΘΕΑΣΑΜΕΘΑ ΤΗΝ ΔΟΞΑΝ ΑΥΤΟΥ («Et le verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous et nous avons vu sa gloire» – Jn 1:14). Ainsi, une grande Déisis comprenant également un saint auteur de liturgie, Chrysostome, et complétée par une inscription qui souligne la double nature du Christ, forme un décor approprié à l'objet liturgique, qu'est l'autel portatif.

Le programme iconographique des *antimensia* de tradition byzantine que nous venons de mentionner, constitué essentiellement par la grande Déesis résumant un programme monumental entier,[29] change au fur et à mesure que le temps avance, comme on le verra plus loin.

Les *portatilia* de matière dure, sont courants également en Occident, influencés des modèles byzantins. Un exemple représentatif en constitue celui provenant de Fulda? (Allemagne, c. 1030), au Musée national du Moyen Age – Thermes et hôtel de Cluny (Cl 13072). A partir du XIIe siècle, ils montrent certaines différences, en ce sens qu'ils sont munis d'une plaque centrale plus petite pour couvrir les reliques et d'un cadre plus large avec une iconographie plus riche. En plus, la châsse des reliques est beaucoup plus importante, de sorte qu'ils ressemblent à des caisses. On peut citer celui du monastère d'Abdinghof (ca. 1100, aujourd'hui à Paderborn), œuvre que l'on doit à Roger von Helmarshausen, l'ouvrage d'Eilbertus de

---

[26] K. Wessel, *Evangelistensymbole*, in: RbK II, 508 sqq; F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western, I: Eastern Liturgies*, Oxford 1896, 313, 323, 385, 402–403; *Patriarque Germanus. Histoire ecclésiastique*, in: PG 98, col. 388C, 413BC, 429D; Ghioles, *βυζαντινός τρούλλος*, 145–146; H. Papastavrou, *Un épitaphios brodé du 1672 au Musée Byzantin*, Deltion ChAE 20 (1999) 404.

[27] *S. Joannes Damascenus. Expositio Fidei Orthodoxæ* (III/10), in: PG 94, col. 1021; *S. Joannes Damascenus. Epistola de Hymno Trisagio*, in: PG 95, col. 37; *S. Germanus Constantinopolitanus Patriarcha. Contemplatio Rerum Ecclesiasticarum*, in: PG 98, col. 408–409; D. Pallas, *Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – Das Bild*, Munich 1965, 40 sqq et Exkurs II; P. S. Agathonos, *Το Αντιμήνσιον. Συμβολή εις την μελέτην της λατρείας της Ορθοδόξου Ανατολικής Εκκλησίας*, Nicosie 2003, 312 sqq.

[28] V. *L'art byzantin – art européen*, 433, no. 521 (Kalliga-Geroulanou); *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris 1992, 447–448, no. 343, avec bibliographie (J. Durand, dont les datations postérieures, surtout en ce qui concerne le *portatile* du Welfenschatz que nous avons présenté plus haut, ne sont pas convaincantes).

[29] Cf. n. 22 supra.



Fig. 9. Antimension, Musée byzantin et chrétien, Athènes, no. 21412



Fig. 10. Antimension, Musée byzantin et chrétien, Athènes, no. 20730

Cologne (Coloniensis) (entre 1150 et 1160) à Berlin, ou encore celui de Stavelot (Stablo, en Belgique), daté entre 1160 et 1170, aujourd'hui à Bruxelles.[30]

Des *antimensia* de bois sont d'usage encore aujourd'hui en Orient, chez les Coptes et les Syriens (Maronites); le plus ancien se trouve au Musée copte du Caire,[31] il date du XIVe siècle et porte la simple représentation de la croix entourée d'inscriptions en copte liées aux psaumes aussi bien que des lettres grecques *ΑΩ* et *ΙΣ ΧΣ ΥΣ ΘΥ* pour Jésus Christ Fils de Dieu.

Les *antimensia* en bois[32] d'époque post-byzantine sont rares. On en connaît trois à Chypre:[33] l'un est consacré par le patriarche d'Antioche Joachim pour l'église de Sainte-Paraskévie Sotéras (Ammochostos) en 1572; un autre, consacré par le métropolite de Chypre Nicéphore en 1653 se trouve au monastère de Kykkos (fig. 5); enfin, un troisième, consacré par le métropolite Christodoule II en 1684 se trouve aujourd'hui au musée du monastère de Saint-Néophytos. Alors que ceux de 1572 et de 1684 montrent une croix et des inscriptions, celui du 1653 est assez original dans son genre. Il est doté du nombre impressionnant de cinquante-deux reliques, d'une icône d'ivoire en relief de saint Pierre debout (VIe siècle) et d'un camée rond, rougeâtre, avec en relief le buste de saint Démétrios (XIIIe siècle). Tous ces éléments sont incrustés dans le bois. Dans l'axe médian et en dessous de l'icône d'ivoire, gravé sur le bois, apparaît le schéma d'une croix sur un arc,[34] aussi bien que des inscriptions des noms du Christ et des saints auxquels appartiennent les reliques. Enfin, une longue inscription[35] sur le pourtour évoque la fonction de l'objet en tant qu'autel sacré permettant d'accomplir des saints offices, aussi bien que sa consécration par l'évêque de Chypre et de la Nouvelle Justiniane, Nicéphore, qui en a également été le donateur, en 1653.

L'antimension de Kykkos étonne par le grand nombre de reliques aussi bien que par les autres objets antiques qu'il porte, et que Nicéphore, semble-t-il, collectionnait; conscient de leur préciosité, il a fait construire l'*antimension* en bois, afin que, à l'avenir, la collection ne se perde pas en s'éparpillant. Et pour «sceller» sa décision, dans une inscription, Nicéphore a envoyé son aphorisme à qui commettra le sacrilège d'enlever quoi que ce soit aux objets sacrés.

Les *antimensia* post-byzantins sont en grande partie faits de tissu de lin et reçoivent un décor focalisé sur les thèmes eucharistiques, occupant la surface tout entière de l'objet, qui pour la grande majorité des cas est marquée sur la bordure par une longue inscription. Bien que les *antimensia* aient souvent attiré l'attention des spécialistes,[36] pour une multitude de raisons et, surtout, à cause de la complexité de leurs programmes iconographiques, des

[30] Fillitz, *Das Mittelalter*, fig. 335 (a–b) et 254, fig. 350 et 259, T. XXXIX et 258 respectivement.

[31] M. ʿAwaḍ Allāh, *Manārat al-aqdās fī sharḥ ṭuqūs al-Kanīsah al-Qibṭīyah wa-al-quddās*, 1, Le Caire 1979[3], 59.

[32] L'utilisation des autels portatifs en bois est mentionnée depuis le VIIe siècle par les textes: *Venerabilis Bedae Historia ecclesiastica*, in: PL 95, col. 244; J. Sirmond, *Encomium S. Marciani ep. M.*, in: *Acta sanctorum Iunii,* II, Antwerpen 1698, col. 793B; *Theodori Studitæ Epistola XL*, in: PG 99, col. 1056B; cités par: Agathonos Oikonomou, *To Αντιμήνσιον*, 337–338.

[33] Agathonos Oikonomou, *op. cit.*, 337–357.

[34] Cf. supra.

[35] ΟΥΤΟΣ Ο ΑΓΙΩΤΑΤΟΣ ΘΡΟ/ΝΟΣ ΠΟΙΗΘΕΝ (sic) ΕΞ ΕΜΟΥ ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΑΡ/ΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ Κ(ΑΙ) ΔΙΑ ΨΥΧΙΚΗΝ Σ(ΩΤΗ)ΡΙ/ΑΝ ΑΦΙΕΡΩΣΑ ΑΥΤΟΝ ΕΙΣ Τ(ΗΝ)ΑΓΙΑΝ ΜΟ/ΝΗΝ ΤΟΥ ΚΥΚΚΟΥΚ(ΑΙ) ΜΕΜΝΗΣΘΕ ΜΟΥ/ΔΙΑ Τ(ΟΝ) ΚΥΡΙΟΝ. Κ(ΑΙ) ΕΙ ΤΙΣ ΣΥΛΗΣΗ/ ΑΥΤ(ΟΝ) Η ΑΡΗ ΤΙ ΕΚ / ΤΩΝ ΘΕΙΩΝ ΤΟΥΤ(ΩΝ) ΛΕΙΨΑΝΩΝ Η ΜΕΤΡΙΟΤΗΣ / ΗΜΩΝ ΕΧΕΙ ΤΟΝ ΑΦ/ΟΡΙΣΜΕΝΟΝ Κ(ΑΙ) ΚΑ/ΤΗΡΑΜΕΝΟΝ ΕΚ Θ(Ε)ΟΥ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ / ΙΝΔΙΚΤΙΩΝΟΣ ΣΤ΄»

[36] Cf. G. Sotériou, *Τα λειτουργικά άμφια της Ορθοδόξου Ελληνικής Εκκλησίας*, Θεολογία 20 (1949) 612–614; M. Théochari, *Αντιμήνσια του σκευοφυλακίου της Μονής Σινά,* in: *Πανηγυρικός τόμος επί τη 1400ή αμφιετηρίδι της ιεράς Μονής Σινά*, Athènes 1971, 137–152; A. Tourta, *Γραπτό αντιμήνσιο από τη συλλογή της Ντόρης Παπαστράτου*, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 3 (1996) 46–48.



Fig. 11. Antimension, Musée byzantin et chrétien, Athènes, no. 20791



Fig. 12. Antimension, Musée byzantin et chrétien, Athènes, no. 20755



Fig. 13. Antimension, Musée byzantin et chrétien, Athènes, no. 20746

tendances artistiques dont ils sont témoins, ou encore à cause des informations historiques qu'on peut tirer grâce à leurs inscriptions explicites, il reste encore à faire dans ce domaine. En effet, au Musée Byzantin et Chrétien appartient une importante collection d'*antimensia* faits de tissu, jamais présentée dans son intégralité au public, fournissant ainsi un champ de recherche inexploité dans ce genre artistique. Les objets sont datés entre le XVIIe et le XIXe siècle. Un grand nombre d'*antimensia* a été imprimé soit à Jérusalem, soit à Venise, soit au Mont Athos. D'autres sont peints à la main. Notre but est de présenter ici, brièvement, quelques exemples qui montrent la variété iconographique des *antimensia* à l'époque post-byzantine.

Une catégorie parmi ces *antimensia* montre principalement la croix, instrument du sacrifice par lequel le Seigneur a anéanti le pouvoir de la mort. Ainsi, la croix a une valeur triomphale,[37] complétée par d'autres symboles de la Passion, la lance, l'éponge et parfois la couronne d'épines. Très souvent, autour de la croix apparaissent des inscriptions constituées par les lettres initiales des mots dont la signification est connue dans la tradition liturgique et iconographique.[38]

La croix se trouve la plupart du temps montée sur un support représenté par un arc en plein cintre; il s'agit du tertre de Golgotha, qui évoque également la montagne apocalyptique de Sion, d'où sourdent les quatre fleuves du Paradis.[39] L'*antimension* de Kykkos (fig. 5), préalablement évoqué, montre un arc trilobé. D'autre part, la croix apparaît érigée sur des marches (figs. 6, 7), rappelant ainsi le schéma qu'on voit sur les monnaies byzantines du VIe–VIIe siècle, lorsque les empereurs byzantins remportaient des victoires sur les Perses. Le message visuel évoquait carrément la croix triomphante sur le cippe renversé des zoroastres,[40] soit l'empire chrétien triomphant sur l'empire des Sassanides. Il s'agit effectivement d'un message à la fois politique et religieux. A l'intérieur du support apparaît souvent le crâne d'Adam, comme le veut la tradition cristallisée dans les textes liturgiques.[41]

En outre, les scènes narratives telles que la Communion des apôtres ou la Lamentation sont appropriées pour

37 A ce sujet, cf. Pallas, *op. cit.*, 389 sqq.

38 G. Gratseas, *Σταυρός*, in: ΘΗΕ 11 (1967), 411–434; Agathonos, *op. cit.*, 320 sqq.

39 Cf. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst* II, Gütersloh 1966, Abb. 6.

40 A ce sujet, cf. K. Eriksson, *The Cross on Steps and the Silver Hexagram*, Jahrbuch der Oesterreichischen Byzantinischen Gesellschaft 17 (1968) 149–164.

41 *Τριώδιον κατανυκτικόν*, Athènes 1994, 913; Schiller, *Iconographie* II, 109.



Fig. 14. Antimension, Musée byzantin et chrétien, Athènes, no. 1713



Fig. 15. Antimension, Musée byzantin et chrétien, Athènes, no. 1639

un *antimension*, car elles montrent directement la fonction de l'objet décoré. Plus particulierement, la Lamentation est un sujet très fréquemment appliquée aux *antimensia*; elle peut apparaître soit occupant la surface tout entière (figs. 8, 9), soit au centre de la composition, entourée d'autres scènes narratives ou symboliques de la Passion (fig. 10). Déjà, dans la tradition byzantine, cette scène liée à une multitude de personnages apparaît en plusieurs versions. Dans la peinture post-byzantine, comme c'est le cas des *antimensia* en question, son iconographie est très souvent influencée par des tendances occidentales, comme par exemple lorsque la Mère de Dieu apparaît derrière le sarcophage, presque au milieu de la composition parmi d'autres personnages (fig. 8).

Les scènes qui d'habitude entourent la Lamentation sont la Crucifixion, la Descente de Croix, les symboles de la Passion[42] (la colonne, etc.), la ville de Jérusalem avec le Saint-Sépulcre, et en haut, Dieu le Père et d'autres (fig. 10).

Par ailleurs, quelquefois, le message eucharistique est transmis par des moyens iconographiques plus sobres, voire symboliques. On voit alors le Christ-*Amnos* allongé sur le sarcophage devant la croix avec la lance et l'éponge, en présence, peut-être, de deux ou trois anges (fig. 11) ou encore, le *Mélismos*. En effet, dans un *antimension* de 1855 (fig. 12), qui manque curieusement d'inscriptions, on voit deux images superposées qui renvoient le même message: au-dessus, une croix grecque aux symboles de la Passion, sans support; en dessous, sur une surface plate, l'Enfant étendu, image du *Mélismos*.[43]

Un autre sujet propre aux *antimensia* représente l'*imago pietatis*: Jésus mort, à mi-corps, debout, dans le sarcophage et devant la croix, l'éponge et la lance (symboles de la Passion). Il s'agit d'un sujet allégorique de l'eucharistie, qui est connu aussi bien à Byzance qu'en Occident, depuis le XIIe siècle (fig. 13).[44] Un cas intéressant est celui présenté par un *antimension* de Zakynthos (fig. 14),[45] datant de 1732, où en tant que sujet principal on a une *imago pietatis* avec le Christ debout dans un sarcophage ouvert soutenu par un ange. Derrière s'érige une grande croix avec la lance et l'éponge. L'*imago pietatis* avec un ou deux anges apparaît dans l'iconographie italienne au XIIIe siècle.[46] L'origine de cette image est liée au théâtre liturgique du Moyen Âge, dans l'Église occidentale. Si le Christ mort symbolise l'eucharistie, l'ange, qui le supporte comme s'il le montrait, fait le même geste que le prêtre lorsqu'il montre l'hostie en l'offrant aux fidèles. Le schéma que nous venons de mentionner n'est pas très répandu dans la peinture post-byzantine; par contre, il a fait fortune à Zakynthos même. On le trouve, par exemple, dans une icône du XVIe siècle de la collection Vélimezi,[47] à la différence près que les anges y sont au nombre de trois, ainsi que dans une série d'œuvres de Zakynthos du XVIIIe siècle.[48]

Enfin, un autre thème également approprié au décor de l'*antimension* constitue le Christ à mi-corps, debout dans le calice eucharistique (fig. 15), schéma en cours depuis le XIVe siècle (Vierge Evangélistria de Mystra) et par-

---

42 Schiller, *Iconographie* II, 198 sqq.

43 Ch. Konstantinidis, *Ο Μελισμός*, Θεσσαλονίκη 2008, passim.

44 Pallas, *op. cit.*, 232 sq; H. Belting, *Das Bild un sein Publicum im Mittelalter: Form und Funktion fruher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, passim.

45 *Μυστήριον μέγα και παράδοξον. Σωτήριον έτος 2000, έκθεσις εικόνων και κειμηλίων. Αθήνα, Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον 28 Μαΐου – 31 Ιουλίου 2001*, ed. Ε. Κυπραίου, Αθήνα 2002, 380.

46 Belting, *op. cit.*, 114–118.

47 N. Chatzidaki, *Εικόνες της συλλογής Βελιμέζη*, Athènes 1997, No. 17.

48 Cf., par exemple, au Musée Byzantin de Zakynthos: M. Acheimastou-Potamianou, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Athènes 1997, 211.

ticulièrement fréquent à l'époque post-byzantine,[49] surtout en tant qu'ornement de voile de bêma d'iconostase.[50]

En général, les *antimensia* sont caractérisés par une inscription importante qui contourne les sujets iconographiques représentés. Cette inscription a comme but d'évoquer la fonction de l'objet en tant qu'autel sacré, afin d'y réaliser les offices sacrés. Ensuite, le nom du patriarche ou du métropolite qui l'a consacré est cité et, enfin, la date de la consécration. S'il s'agit d'une gravure imprimée sur le tissu, le lieu de l'imprimerie (Venise, Jérusalem ou Mont-Athos) et la date sont marqués également. Ainsi, les inscriptions peuvent devenir la source d'informations historiques variées et intéressantes. Par exemple, sur l'*antimension* de Zakynthos (fig. 14) préalablement évoqué, le nom du métropolite de Zakynthos et de Céphalonie, Sophronios, est mentionné. Il s'agit de Savva Romantzas ou Roumantzas, homme de vertu exemplaire, qui provenait d'une famille noble et qui en 1727 est devenu métropolite en recevant le nom de Sophronios; il resta sur le trône archiépiscopal pendant quatre ans, jusqu'à sa mort.[51] Encore, dans un autre cas (fig. 10), figure le nom du métropolite de Corinthe Macaire et la date 1739. Il s'agit, en effet, de Macaire Notaras, homme lettré et vertueux, descendant d'une famille byzantine et, finalement, sanctifié par l'église orthodoxe.[52]



Fig. 16. Office religieux de la fête de l'Annonciation, le 25 mars 1941, sur le champ de la résistance militaire grecque, en Albanie (archive du Musée Bénaki, photo D. Charisiades, No 306)

49 Ch. Konstantinidis, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Athènes 1991 (thèse de doctorat), 297 sqq, fig. 193.

50 M. Théochari, *Χρυσοκέντητα άμφια Μονής Ταξιαρχών Αιγιαλείας*, Αθήνα 1960, 11.

51 L. Zoès, *Λεξικό ιστορικό λαογραφικό Ζακύνθου*, I, Athènes 1963, 572; N. Katramés, *Φιλολογικά ανάλεκτα Ζακύνθου*, Zakynthos 1880, 78.

52 *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία*, XVI, ed. Π. Δρανδάκης, Athènes 1934.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Acheimastou-Potamianou M., *Εικόνες της Ζακύνθου*, Athènes 1997 [Acheimastou-Potamianou M., *Eikones tēs Zakynthou*, Athènes 1997].

Agathonos P. S., *Το Αντιμήνσιον. Συμβολή εις την μελέτην της λατρείας της Ορθοδόξου Ανατολικής Εκκλησίας*, Nicosie 2003 [Agathonos P. S., *To Antimēnsion. Symbolē eis tēn meletēn tēs latreias tēs Orthodoxou Anatolikēs Ekklēsias*, Nicosie 2003].

Arntz L., *Der Feldaltar in Vergangenheit und Gegenwart*, Zeitschrift für christliche Kunst 28 (1915) 89–105.

ʻAwaḍ Allāh M., *Manārat al-aqdās fī sharḥ ṭuqūs al-Kanīsah al-Qibṭīyah wa-al-quddās*, I, Le Caire 1979[3].

Belting H., *Das Bild und sein Publicum im Mittelalter. Form und Funktion fruher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

Brightman F. E., *Liturgies Eastern and Western, I. Eastern Liturgies*, Oxford 1896.

Brightman F. E., *The Historia Mystagogica and other Greek Commentaries on the Byzantine Liturgy*, Journal of Theological Studies 9 (1907/1908) 259.

Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises, Paris 1992.

Chatzidaki N., *Εικόνες της συλλογής Βελιμέζη*, Athènes 1997 [Chatzidaki N., *Eikones tēs syllogēs Velimezē*, Athènes 1997].

Christides V., *Ibn Battuta's Journey to Constantinople*, in: *Entre Oriente y Occidente. Ciudades y viajeros en la Edad Media*, eds. J. P. Montferrer Sala, M. D. Rodríguez Gómez, Granada 2005, 315.

Christophilopoulou A., *Βυζαντινή Ιστορία*, 1, Thessalonique 1992[2] [Christophilopoulou A., *Vyzantinē historia*, 1, Thessalonique 1992[2]].

Constantine Porphyrogenitus. De administrando imperio, ed. *Gy. Moravcsik*, transl. *R. J. H. Jenkins*, Washington 1967.

Constantini Porphyrogeniti imperatoris De cerimoniis aulae byzantinae libri duo graece e latine, ed. I. I. Reiske, Bonn 1829.

Demus O., *Byzantine Art and the West*, New York 1970.

Demus O., *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1948.

Du Cange. Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis, I–II, Graz 1958[2].

Ehlich W., *Weitreichender Einfluß byzantinischer Tragaltäre und Ikonenränder. Byzanz in der europaïschen Staatenwelt*, Berliner byzantinischer Arbeiten 49 (1983) 217–223.

Emminghaus J. H., *Altare portatile*, in: LMA I, 463.

Eriksson K., *The Cross on Steps and the Silver Hexagram*, Jahrbuch der Oesterreichischen Byzantinischen Gesellschaft 17 (1968) 149–164.

Eusèbe de Césarée. Vie de Constantin, eds. F. Winkelmann, L. Pietri, M.-J. Rondeau, Paris 2013.

Exposition internationale d'art byzantin, 28 mai – 9 juillet 1931: Musée des arts décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, Paris, 1931.

Fillitz H., *Das Mittelalter*, I, Berlin 1969 (Propyläen Kunstgeschichte, 5).

Flavius Cresconius Corippus. Iohannidos seu De bellis Libycis libri VIII, eds. J. Diggle, F. R. D. Goodyear, Cambridge 1970.

Fourmy M. H., Leroy M., *La vie de Saint Philarète*, Byzantion 9 (1934) 136–137.

Georges Pachymérès. Relations historiques, 1. Livres I–III, ed. A. Failler, Paris 1984.

Germanus Constantinopolitanus. Rerum ecclesiasticarum contemplatio, in: PG 98, col. 388C.

Gkioles N., *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, Athènes 1990 [Gkioles N., *O vyzantinos troullos kai to eikonographiko tou programma*, Athènes 1990].

Gkioles N., *Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλλου ναών της Κωνσταντινούπολης κατά το β΄ μισό του 9ου αι*, Δίπτυχα 5 (1991–1992) 6–28 [Gkioles N., *Paratērēseis sto eikonographiko*

programma tou troullou naōn tēs Kōnstantinoupolēs kata to b΄ miso tou 9ou ai, Diptycha 5 (1991–1992) 6 –28].

Grabar A., *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*, Paris 1936.

Grabar A., *La précieuse croix de la Lavra Saint Athanase du Mont Athos*, CA 19 (1969), 111–112.

Gratseas G., *Σταυρός*, in: ΘΗΕ 11 (1967), 411–434 [Gratseas G., *Stauros*, in: ThHE 11 (1967), 411–434].

Haldon J. F., *Constantine Porphyrogenitus. Three Treatises on Imperial Military Expeditions*, Wien 1990.

Heisenberg A., *Kriegsgottensdienst in Byzanz*, in: *Aufsätze zur Kultur– und Sprachgeschichte vornehmlich des Orients. Ernst Kuhn zum 70. Geburtstag am 7. Februar 1916 gewidmet von Freunden und Schülern, München 1916*, Breslau 1916, 255.

Joannis Scylitzae Synopsis historiarum. Codex Matritensis Graecus Vitr. 26–2 (facsimile edition), I, Athena 2000.

Karapli K., *Ἡ Ἀκολουθία ἐπὶ κατευοδώσει καὶ συμμαχίᾳ στρατοῦ*, Byzantiaka 16 (1996) 69–88 [Karapli K., *Hē Akolouthia epi kateuodōsei kai symmachia stratou*, Vyzantiaka 16 (1996) 69–88].

Karapli K., *Ἡ Ἀκολουθία ἐπὶ κατευοδώσει καὶ συμμαχίᾳ στρατοῦ*, Byzantiaka 17 (1997) 247–262 [Karapli K., *Hē Akolouthia epi kateuodōsei kai symmachia stratou*, Vyzantiaka 17 (1997) 247–262].

Karapli K., *Κατευόδωσις στρατού. Η οργάνωση και η ψυχολογική προετοιμασία του βυζαντινού στρατού πριν από τον πόλεμο (610–1081)*, I, Athènes 2010 [Karapli K., *Kateuodōsis stratou. Hē organōsē kai hē psychologikē proetoimasia tou vyzantinou stratou prin apo ton polemo (610–1081)*, I, Athènes 2010].

Katramés N., *Φιλολογικά ανάλεκτα Ζακύνθου*, Zakynthos 1880 [Katramés N., *Philologika analekta Zakunthou*, Zakynthos 1880].

Konstantinidis Ch., *Ο Μελισμός*, Θεσσαλονίκη 2008 [Konstantinidis Ch., *O Melismos*, Thessalonikē 2008].

Konstantinidis Ch., *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Athènes 1991 (thèse de doctorat) [Konstantinidis Ch., *O Melismos. Oi sylleitourgountes hierarches mprosta stēn Hagia Trapeza me ta Timia Dōra hē ton eucharistiako Christo*, Athènes 1991 (thèse de doctorat)].

Kouraklis M. P. Archimandrite, in: *Θρησκευτικοί λειτουργοί στο στράτευμα διά μέσου των αιώνων*, Athènes 2010, 634 [Archimandrite M. P. Kouraklis, in: *Thrēskeutikoi leitourgoi sto strateuma dia mesou tōn aiōnōn*, Athènes 2010, 634].

Laourdas V., *Φωτίου Ομιλίαι*, Thessalonique 1959 [Laourdas V., *Phōtiou homiliai*, Thessalonique 1959].

L'art byzantin, art européen, eds. M. Chatzidakis et al., Athènes, 1964, 433 (A. Kalliga-Geroulanou).

Leclercq H., *Autel, VII «Autels portatifs»*, in: DACL I/2, col. 3187.

Mantas A., *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος των Μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843–1204)*, Αθήνα 2001 [Mantas A., *To eikonographiko programma tou Ierou Vēmatos tōn Mesovyzantinōn naōn tēs Helladas (843–1204)*, Athēna 2001].

Otto IV. Traum vom Welfischen Kaisertum, eds. B. U. Hucker et al., Petersberg 2009.

Pallas D., *Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – Das Bild,* Munich 1965.

Papadopoulos-Kerameus A., *Διονυσίου του εκ Φουρνά. Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, St Pétersbourg 1909 [Papadopoulos-Kerameus A., *Dionysiou tou ek Phourna. Hermēneia tēs zōgraphikēs technēs*, St Pétersbourg 1909].

Papastavrou H., *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle. L'annonciation,* Venise 2007.

Papastavrou H., *Un épitaphios brodé du 1672 au Musée Byzantin*, Deltion ChAE 20 (1999) 404.

Patriarque Germanus. Histoire ecclésiastique, in: PG 98.

Pertusi A., *Una acolouthia militare inedita del X secolo*, Aevum 22 (1948) 145–148.

Petrides H., *Antimension*, in: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, ed. F. Cabrol et al., I/2, Paris 1907, col. 2319–2326.

Plank P., *Antiminsion*, in: *Lexikon des Mittelalters*, I, München 1981, col. 715–716.

Rayonnement de Byzance, ed. T. Velmans et al., Paris 1999.

Russon M., Martin H.,*Vivre sous la tente au Moyen Age. (Ve–XVe siècle)*, Rennes 2010.

S. Germanus Constantinopolitanus Patriarcha. Contemplatio Rerum Ecclesiasticarum, in: PG 98.

S. Joannes Damascenus. Epistola de Hymno Trisagio, in: PG 95.

S. Joannes Damascenus. Expositio Fidei Orthodoxæ (III/10), in: PG 94.

Schiller G., *Ikonographie der christlichen Kunst* II, Gütersloh 1966.

Sirmond J., *Encomium S. Marciani ep. M.*, in: *Acta sanctorum Iunii,* II, Antwerpen 1698, col. 793B.

Sophronius Hierosolymitanus. Fragmentum commentarii liturgici 2, in: PG 87.

Sotériou G., *Τα λειτουργικά άμφια της Ορθοδόξου Ελληνικής Εκκλησίας*, Θεολογία 20 (1949) 612–614 [Sotériou G., *Ta leitourgika amphia tēs Orthodoxou Hellēnikēs Ekklēsías*, Theologia 20 (1949) 612–614].

Sotiriou G. A., *Χριστιανική και βυζαντινή αρχαιολογία*, I, Αθήνα 1962 [Sotiriou G. A., *Christianikē kai vyzantinē archaiologia*, I, Athēna 1962].

Sozoménos. Historia Ecclesiastica, in: PG 67.

Spieser J.-M., *Liturgie et programmes iconographiques*, Travaux et Mémoires 11 (1991) 575–590.

Swarzenski G., *Der Welfenschatz*, in: *Der Welfenschatz im Kunstgewerbemuseum Berlin*, Jahrbuch der Stiftung Preussischer Kulturbesitz 2 (Köln 1963), 94–98.

Théochari M., *Αντιμήνσια του σκευοφυλακίου της Μονής Σινά,* in: *Πανηγυρικός τόμος επί τη 1400ή αμφιετηρίδι της ιεράς Μονής Σινά*, Athènes, 1971, 137–152 [Theochari M., *Antimēnsia tou skeuophylakiou tēs Monēs Sina, in: Panēgyrikos tomos epi tē 1400ē amphiethridi tēs hieras Monēs Sina*, Athènes, 1971, 137–152].

Théochari M., *Χρυσοκέντητα άμφια Μονής Ταξιαρχών Αιγιαλείας*, Αθήνα 1960 [Théochari M., *Chrysokentēta amphia Monēs Taxiarchōn Aigialeias*, Athēna 1960].

Theodori Studitæ Epistola XL, in: PG 99.

Theodorou E., *Αντιμήνσιον*, in: *Θρησκευτική και ηθική εγκυκλοπαίδεια*, ed. Γ. Σωτηρίου, II, Αθήνα 1963, col. 870 sqq [Theodorou E., *Antimēnsion*, in: *Thrēskeutikē kai ēthikē enkyklopaideia*, ed. G. Sōtēriou, II, Athēna 1963, col. 870 sqq].

Theophanis Chronographia, ed. C. de Boor, II, Leipzig 1885.

Tourta A., *Γραπτό αντιμήνσιο από τη συλλογή της Ντόρης Παπαστράτου*, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 3 (1996) 46–48 [Tourta A., *Grapto antimēnsio apo tē syllogē tēs Ntorēs Papastratou*, Mouseio Vyzantinou politismou 3 (1996) 46–48].

Venerabilis Bedae Historia ecclesiastica, in: PL 95.

Vitaliotis J., *Le programme iconographique "classique" de l'église byzantine, expression de la doctrine christologique*, Actes du Congrès «Cristo nell'Arte Bizantina e Post-bizantina», Venezia 2002, 57–70.

von Bogyay Th., *Déesis*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* I, Breisgau 1968, col. 494–495.

Walter Ch., *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2002.

Wessel K., *Bildprogramm,* in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, I, Stuttgart, 1966, 668–669.

Wessel K., *Evangelistensymbole*, in: RbK II, 508 sqq.

Zoès L., *Λεξικό ιστορικό λαογραφικό Ζακύνθου*, I, Athènes 1963 [Zoès L., *Lexiko historiko laographiko Zakynthou*, I, Athènes 1963].

Λέοντος Σοφού. Πανηγυρικοί λόγοι, ed. Ακακίου Ιερομονάχου, Athènes, 1868, 274–280 [*Leontos Sophou. Panēgyrikoi logoi*, ed. Akakiou Ieromonachou, Athènes, 1868, 274–280].

Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία, XVI, ed. Π. Δρανδάκης, Athènes 1934 [*Megalē Hellēnikē Egkyklopaideia*, XVI, ed. P. Drandakēs, Athènes 1934].

Μυστήριον μέγα και παράδοξον. Σωτήριον έτος 2000, έκθεσις εικόνων και κειμηλίων. Αθήνα, Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον 28 Μαΐου – 31 Ιουλίου 2001, ed. Ε. Κυπραίου, Αθήνα 2002, 380 (H. Papastavrou). [*Mystērion mega kai paradoxon. Sōtērion etos 2000, ekthesis eikonōn kai keimēliōn. Athēna, Vyzantinon kai Christianikon Mouseion 28 Maiou – 31 Iouliou 2001*, ed. E. Kypraiou, Athēna 2002, 380 (H. Papastavrou)].

Τριώδιον κατανυκτικόν, Athènes 1994 [*Triōdion katanyktikon*, Athènes 1994].

Преносиви олтари (*altaria portatilia*) – *аншиминси*. Кратка белешка

Катерина Карапли, Елена Папаставру

У тексту се говори о пореклу преносивог олтара – византијског *аншиминса*. У писаним изворима преносиви олтари (*altaria portatilia*) помињу се од VII–VIII века, а њихова суштинска улога односи се на литургијску функцију током војних похода. Најстарији византијски антиминс потиче из XII века и део је ризнице *Гелф* у Музеју декоративних уметности у Берлину.

Првобитно су преносиви олтари израђивани пре свега од дрвета, али је с временом тканина стекла предност над чврстим материјалима. Иконографска декорација антиминсâ од почетка је била повезана с њиховом литургијском функцијом. На њима се, по византијској традицији, пре свега приказује Велики деизис, који сажима широку програмску целину. Постепено, међутим, како је време пролазило, почеле су да превлађују евхаристијске теме (Причешће апостола, Оплакивање, Христос Агнец, *Imago pietatis*), а понекад је на антиминсу представљан само крст.

Још једна важна одлика антиминса јесте натпис исписиван око приказаних иконографских тема. Он указује како на функцију предмета тако и на светост олтара, на којем се обављају свештене радње. Ако је реч била о графици штампаној на тканини, датум и место штампања (Венеција, Јерусалим или Света гора) такође су назначавани. Због тога су ови натписи често извор различитих и занимљивих историјских података.